

Inhalt

Seite 2

Seiten 3 - 8

Seiten 9 - 31

Seiten 32 - 77

Übersichtsplan

A Texte DE/EN

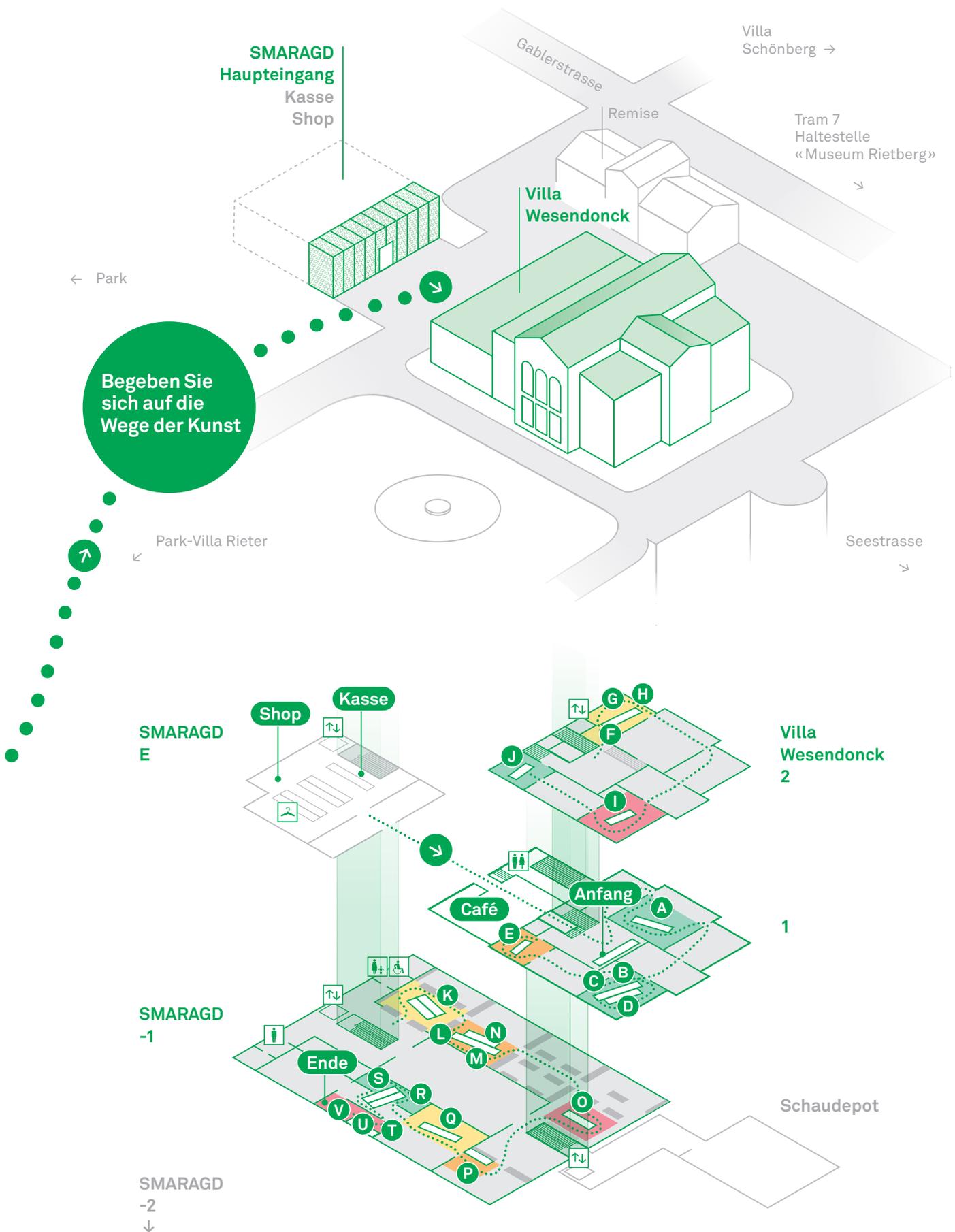
B Texte DE/EN

C Texte DE

17.06.2022–
25.06.2023

Wege der → Kunst

Wie die Objekte ins
Museum kommen





Wie die Objekte ins Museum kommen

Die Sammlungen sind das Herzstück des Museums Rietberg. Die Kunstwerke beeindrucken in ihrer ästhetischen Präsentation und erzählen vom weltweiten Kunstschaffen.

Mit *Wege der Kunst* erweitert das Museum Rietberg die Erzählungen zu seinen Sammlungen und entwickelt einen ganz neuen Blickwinkel. Nicht die Künstlerinnen und Künstler und deren Schöpferkraft stehen im Mittelpunkt, sondern ein ebenso grundsätzlicher Themenkomplex: Wie sind die Sammlungen überhaupt zustande gekommen? Weshalb befinden sich die Kunstwerke in Zürich und wie gelangten sie ins Museum? Welche Stationen haben sie dabei durchlaufen und wie haben sie sich dabei verändert?

Im Zentrum stehen die Biografien der Werke. Jedes Objekt hat sein eigenes Leben, seine eigene Geschichte. Es wurde aus einem bestimmten Grund erschaffen. Es wechselte Besitzerinnen und Besitzer und durchquerte auf seinem Weg die unterschiedlichsten Kulturen und Regionen der Welt; es diente verschiedenen Zwecken, nahm wechselnde Bedeutungen an, veränderte seine Wertigkeit und manchmal auch seine Gestalt auf dem Weg ins Museum.

Die Provenienzforschung beschäftigt sich mit diesen Objektbiografien. Sie rekonstruiert Besitzverhältnisse, Erwerbsumstände und Handwechsel, sie erforscht die Aktivitäten von Händlerinnen und Händlern, Sammlerinnen und Sammlern und untersucht die politischen, rechtlichen, wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen zum Zeitpunkt der Besitzübertragung.

Indem wir erstmals die bewegte Reise der Werke vom Ort ihrer Entstehung bis ins Museum erforschen, hinterfragen wir zugleich die Geschichte unserer Institution und ihr Selbstverständnis. Aus den Erkenntnissen ergeben sich ganz neue Verantwortlichkeiten, aber auch neue Möglichkeiten im Umgang mit den Sammlungen.

How Objects Get to the Museum

The collections are the heart of the Museum Rietberg. The artworks impress in their aesthetic presentation and tell the story of the worldwide artistic work.

With *Pathways of Art*, the Museum Rietberg is expanding the stories about its collections and developing an entirely new point of view. It focuses not on the question of artists and their creative powers but on another, equally fundamental question: How did the collections come about in the first place? Why are the artworks in Zurich, and how did they get to the museum? What hands did they pass through, and how have they changed in the process?

The focus is on the biographies of the works themselves. Every object has its own life, its own story. It was created for a specific reason. It changed owners; on its pathway it crossed widely different cultures and regions of the world; it served different purposes, took on changing meanings, changed its values and sometimes even its form on its path into the museum.

Provenance research is concerned with these biographies of the objects. It reconstructs ownership, the circumstances of acquisition, and changing hands. It explores the activities of dealers and collectors and studies the political, economic, and social conditions at the time ownership was transferred.

By studying for the first time the eventful journeys of artworks from their place of origin to the museum, the museum is also questioning its own history and understanding of itself. Entirely new responsibilities result from this knowledge but also new opportunities for dealing with the collections.

Fokusraum Sammeln

Focus Room Collecting

Was wird wo und wie gesammelt?

What is collected where and how?

Unter welchen Umständen werden Objekte erworben?

Under what circumstances are objects acquired?

Wer sammelt und wozu?

Who collects and why?

Wann gilt eine Erwerbung als problematisch?

When is an acquisition considered problematic?

Sammeln

Im Bestand des Museums Rietberg befinden sich zahlreiche Sammlungen von Privatpersonen. Die meisten kamen als Geschenk oder als Legat ans Museum, andere wurden mit städtischen oder privaten Geldern angekauft. Das Museum ist daher stark von Sammlerinnen und Sammlern geprägt. In der Ausstellung wird eine Auswahl dieser Persönlichkeiten vorgestellt und ihre Beziehung zu den Kunstwerken beleuchtet.

Sammlungen faszinieren. Das Sammeln von Weltkunst setzt Interesse, Wissen und eine Offenheit für Ungewohntes voraus, und je nach Sammelgebiet auch finanzielle Mittel. Sammlungen erzählen von Begeisterungsfähigkeit, Beharrlichkeit und Leidenschaft. Sie können aber ebenso Ausdruck von Herrschaftsanspruch und Machtdemonstration sein. So sind die Wege der Kunstwerke nach Europa nicht nur mit dem Kunstmarkt, sondern mit Bereicherung und Unrecht, manchmal sogar mit illegaler Ausfuhr und Plünderung verbunden.

Deshalb fragt diese Ausstellung auch nach den Hintergründen des Sammelns: Wann, wo und wie wechselten die Kunstwerke ihre Besitzer? Wurden sie angekauft, getauscht oder anderweitig angeeignet? Geschah dies im Herkunftsland, auf Reisen, beim Antiquar oder auf dem Kunstmarkt?

Unter dem Stichwort «Sammeln» wird ersichtlich, wie unterschiedlich motiviert das Sammeln sein konnte: Den einen war die Sammlung ein Alter Ego, eine grosse Leidenschaft oder sinnvolle Nebenbeschäftigung. Anderen diente sie als Geldanlage, verlieh ihnen soziales Prestige oder war Demonstration ihrer Macht.

Collecting

The holdings of the Museum Rietberg include many collections of private individuals. Most of them came to the museum as gifts or bequests; others were purchased with municipal or private funds. The museum is therefore powerfully shaped by collectors. The exhibition presents a selection of these personalities and sheds light on their relationship to the works of art.

Collections are fascinating. Collecting world art presumes an interest, knowledge, and openness to the unfamiliar and, depending on the collecting area, financial means as well. Collections tell of enthusiasm, persistence, and passion. They can, however, also express a claim to authority and demonstration of power. The pathways of art to Europe are connected not only with the art market but also with enrichment and injustice and sometimes even with illegal exportation and looting.

That is why this exhibition also looks into the background of collecting: When, where, and how did the artworks change owners? Were they purchased, exchanged, or otherwise appropriated? Did it happen in their land of origin, while travelling, from an antiquarian, or on the art market?

Under the motto "Collecting" it becomes clear how different the motivations for collecting can be. For some, collecting was an alter ego, a great passion, or a sensible sideline; for others, it served as an investment, lent social prestige, or was a demonstration of their power.

Fokusraum Zeigen

Focus Room Displaying

Was wird gezeigt?

What is displayed?

Wie wird ein Objekt zu Kunst?

How does an object become art?

Wie werden Objekte inszeniert?

How are objects presented?

Was wird nicht gezeigt?

What is not shown?

Zeigen

Die wenigsten Werke in den Sammlungen waren ursprünglich für eine Präsentation im Museum bestimmt. Viele waren für den religiösen Gebrauch oder eine rituelle Verwendung vorgesehen. Einige erfüllten repräsentative Zwecke, dienten als Dekor in Wohnräumen, der Liebhaberei oder dem wissenschaftlichen Studium. Betrachtet wurden sie im privaten Rahmen, in auserwählten Gruppen, zu bestimmten Anlässen oder während religiöser Zeremonien. Für die breite Öffentlichkeit waren sie nicht zugänglich. Auf dem Weg ins Museum erfuhren die Werke eine Umdeutung. Sie wurden primär unter ästhetischen Gesichtspunkten bewertet und nach westlichen Kunstbegriffen kategorisiert.

In Europa erhielt das kunst- und kulturinteressierte Publikum ab Mitte des 19. Jahrhunderts über die grossen Weltausstellungen sowie ab Anfang des 20. Jahrhunderts über Präsentationen in Galerien, Kunstgewerbemuseen und in Kunsthallen einen Zugang zur nichtwestlichen Kunst. Ausstellungskataloge mit ihren Abbildungen waren für die Bekanntmachung dieser Kunst zentral. Insbesondere die Fotografie spielte bei der Rezeption, Verbreitung und Musealisierung der nichtwestlichen Kunst eine grosse Rolle.

Bei den Geschichten rund ums «Zeigen» stellen wir auch die eigene Ausstellungspraxis in Frage. Wie wird nicht-westliche Kunst in westlichen Museen gezeigt? Wie wird Kunst in privaten Bereichen und in ihrem ursprünglichen Kontext inszeniert? Welches sind geeignete Formen der Präsentation, die unterschiedliche Betrachtungsweisen ermöglichen?

Displaying

Hardly any works in the collection were originally intended for presentation in a museum. Many were designated for religious or ritual use. Some were status symbols or served as decoration in homes, as an amateur pursuit, or scholarly study. They were viewed in private spaces, in selected groups, on specific occasions, or during religious ceremonies. They were not accessible to the general public. On their pathway to the museum, the works were reinterpreted. They were judged from primarily aesthetic perspectives and categorized according to Western concepts for art.

From the mid-nineteenth century onward, the audience for art and culture in Europe had access to non-Western art in the large world's fairs as well as in the early twentieth century in presentations in galleries, applied arts museums, and other art venues. Exhibition catalogues and their illustrations were central to the dissemination and publication of such art. Photography in particular played a large role in the reception, spread, and musealization of non-Western art.

In the stories about "Displaying," we also question our own exhibition practice. How is non-Western art shown in Western museums? How is art presented in private areas and in its original context? What are the appropriate forms of presentation that will make different ways of considering it possible?

Fokusraum Handeln

Focus Room Dealing

Wer bestimmt den Wert eines Objektes?

Who determines the value of an object?

Welche Rolle haben fragmentierte Objekte?

What role do fragmented objects play?

Wer manipuliert die Werke und zu welchem Zweck?

Who manipulates the works and to what end?

Was setzt das Handeln mit Kunst voraus?

What assumptions does trading in art make?

Handeln

Händlerinnen und Händler spielten bei der Vermittlung von aussereuropäischer Kunst eine wichtige Rolle. Häufig reagierten sie nicht nur auf die bestehende Nachfrage, sondern brachten auch neue, noch unbekannte Kunstgattungen auf den Markt. Damit beeinflussten sie den Geschmack der Sammlerinnen und Sammler und prägten das Kunstverständnis nachhaltig. Ihre Verdienste sind dabei zwiespältig. Einerseits führten sie ihre Kunden und Kundinnen in nichtwestliche Denkmuster ein, andererseits befeuerten sie bestehende Vorstellungen von anderen Kulturen, um ihre Absatzmärkte zu stärken.

Der stetig zunehmende Handel mit aussereuropäischer Kunst führte ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem gewaltigen Abfluss von Kulturgut aus den Herkunftsländern. Die Nachfrage und die guten Verdienstmöglichkeiten motivierten viele Menschen zu Verkauf, Diebstahl, unkontrollierten Ausgrabungen und Plünderungen. Ungleiche Machtverhältnisse, koloniale Strukturen und gesellschaftliche Umwälzungen trugen ebenfalls massgeblich dazu bei.

Unter dem Aspekt «Handeln» thematisieren wir, wie das Geschäft mit Kunstwerken dazu führte, dass die Objekte aus ihrer Umgebung herausgerissen und in neue Bedeutungszusammenhänge versetzt wurden. Die Kunstwerke wurden für einen bestimmten Ort produziert und erfüllten ihre Bestimmung im Zusammenspiel mit anderen Objekten. Stehen sie isoliert im Museum, kann man sie als Fragmente bezeichnen. Manche wurden von Wänden abgeschlagen oder auseinandergeschnitten, sind also auch tatsächlich physische Bruchstücke.

Dealing

Dealers played an important role in disseminating non-European art. Often they were not simply responding to existing demand but bringing new, still unknown art genres to the market. In doing so they influenced the taste of collectors and had a lasting effect on our understanding of art. The services they rendered in the process are ambiguous. On the one hand, they introduced customers to non-Western ways of thinking; on the other, they traded on existing ideas about other cultures to improve their markets for sales.

The ever-increasing trade in non-European art led to an enormous flow of cultural assets away from their lands of origin in the early twentieth century. The demand and opportunities for financial gain motivated many people to sell, steal, illegally excavate, and loot. Unequal power relationships, colonial structures, and social revolutions also contributed decisively to this process.

Under the rubric "Dealing" we address themes of how trading in art works leads to the objects being torn out of their surroundings and transposed to new contexts of meaning. Works of art are produced for a specific place and fulfil their purpose in an interplay with other objects. When they are standing in isolation in a museum, they can be described as fragments. Some were chiseled from walls or cut apart and are therefore also literally physical fragments.

Fokusraum Wissen

Focus Room Knowing

Wie wird Wissen produziert?

How is knowledge produced?

Wer erforscht die Kunst?

Who researches art?

Wie wird Wissen überliefert?

How is knowledge passed on?

Was wissen wir nicht?

What do we not know?

Wissen

Sammlungen werden heute als Archive des Wissens begriffen. Jedes Werk trägt Wissen in sich, das heisst, es kann viele verschiedene Geschichten erzählen. Diese offenbaren sich aber nicht von allein, sondern wollen erforscht und rekonstruiert werden. Um die uns noch unbekanntesten Geschichten offenzulegen, stellen wir Fragen: Was meinen wir über die Objekte zu wissen und woher kommt unser Wissen? Wie wurde es überliefert und was vermitteln wir weiter? Welches Wissen fehlt uns?

Häufig tragen die Werke Spuren ihrer Geschichte. Nummern, Kleber oder Etiketten, die von den Sammlerinnen und Sammlern, Galerien, Ausstellungen oder auch Zollbehörden stammen, geben Hinweise auf frühere Besitzerinnen und Besitzer. Im Laufe ihrer Überlieferungsgeschichte wurden manche Werke restauriert, übermalt oder zusammengesetzt. Bei der Entdeckung und Deutung dieser Manipulationen leisten die Restauratorinnen und Restauratoren mit naturwissenschaftlichen Analysen einen wichtigen Beitrag.

Eine grosse Chance, Geschichten freizulegen und zu teilen, bietet die globale Vernetzung durch digitale Medien. Museen machen ihre Sammlungen, Archive und Forschungsergebnisse öffentlich zugänglich. Auch die Provenienzen der Werke werden sichtbar gemacht. Diese Transparenz fördert den Austausch mit den verschiedensten Personen und Interessensgruppen weltweit. Davon handeln die Beispiele im Kapitel «Wissen». Im Dialog mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Museen der Herkunftsländer, Nachfahren von Besitzerinnen und Besitzern, Künstlerinnen und Künstlern, und vielen anderen Akteurinnen und Akteuren können wir vorhandenes Wissen um viele Facetten erweitern.

Knowing

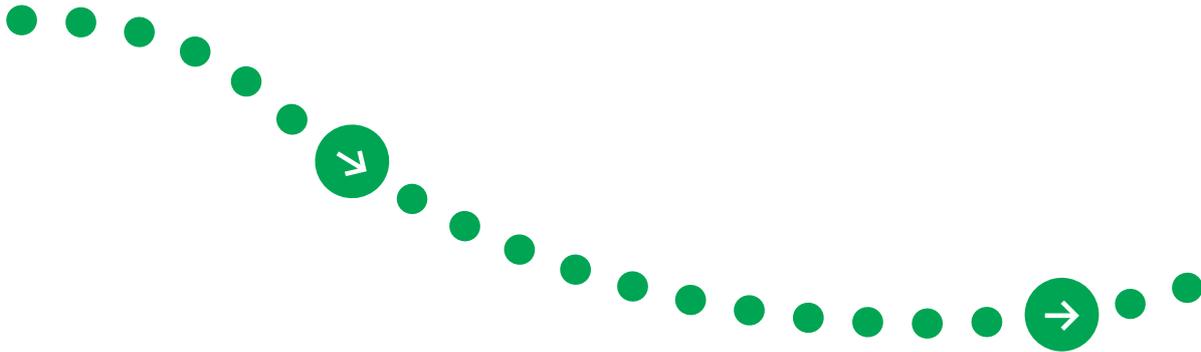
Collections today are understood as archives of knowledge. Every work bears knowledge within it, that is to say, it can tell many different stories. Yet they are not revealed on their own but have to be studied and reconstructed. In order to uncover the stories that are not known to us, we ask questions: What do we think we know about the objects, and from what do we derive our knowledge? How was it passed on, and how do we convey it further? What don't we know?

Works often bear traces of their history. Numbers, stickers, or labels from collectors, galleries, exhibitions, and even customs offices provide clues about their previous owners. Over the course of their history, some works are restored, overpainted, or assembled. By discovering and interpreting these manipulations, restorers make an important contribution with their scientific analyses.

One great opportunity to reveal and share stories is offered by the global networking of digital media. Museums make their collections, archives, and research results accessible to the public. The provenance of works is also made visible. This transparency encourages exchange with a wide variety of people and interest groups internationally. The examples in the section "Knowing" address that. In the conversations and debates among scholars, museums in the countries of origin, descendants of former owners, artists, and many other actors, we can add many new facets to existing knowledge.

Ausblick

Outlook



Perspektiven

Die Objekte in der Ausstellung haben oft eine ereignisreiche Reise hinter sich. Ihre Lebensgeschichten erzählen nicht nur etwas über ihre Herkunft, sondern auch über die vielfältigen Beziehungen zwischen der Schweiz und anderen Ländern und Kulturen. Der Blick auf die Menschen, die die Kunstwerke erworben, ausgestellt, gehandelt und erforscht haben, lässt die globalen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Hintergründe sichtbar werden, vor denen die Objekte entstanden, weitergegeben und manchmal auch umgestaltet und umgedeutet worden sind.

Viele der Geschichten sind ambivalent. Sie bergen Widersprüche und regen zum Nachdenken an: über Sammel- und Handelspraktiken, die Vermittlung von Wissen, den Austausch mit den Herkunftsländern, aber auch die Rolle des Museums, Formen der Präsentation und die Zukunft der Objekte. Die Auseinandersetzung mit den Objektgeschichten fordert uns heraus, die Artefakte über den ursprünglichen Kontext ihrer Entstehung hinaus zu betrachten. Es geht nicht zuletzt auch um unsere persönliche Beziehung zu den Objekten: Was können wir aus der Lebensgeschichte eines jeden Kunstwerks über die Vergangenheit erfahren? Was lernen wir über unsere eigene Zeit und Gesellschaft, die sich im Umgang mit den Kunstwerken widerspiegelt?

Das Museum Rietberg unterhält seit Jahrzehnten verschiedene Kooperationsprojekte mit mehreren Herkunftsländern der Objekte. Die Sammlungsgeschichte ist ein wichtiger Teil dieser Zusammenarbeit. Im Rahmen der Projekte findet ein Austausch über die gemeinsame Geschichte statt, die sich in den Objekten manifestiert. Diese bilden somit Brücken zwischen den diversen Kulturen und sind auch Ausgangspunkt für zukünftige Beziehungen.

Perspectives

The objects in the exhibition often have an eventful journey behind them. Their life stories tell us not only about their origins but also about the diverse relationships between Switzerland and other countries and cultures. They offer a view of the people who acquired, exhibited, traded, and studied works of art. They reveal the global social, economic, and political backdrops against which the objects have been produced, passed on, and sometimes also redesigned and reinterpreted.

Many of the stories are ambiguous. They conceal contradictions and stimulate reflection: about practices of collecting and trading but also about the role of the museum, forms of presentation, and the future of the objects. Coming to terms with the histories of objects challenges us to consider artifacts beyond the original context of their creation. It is not least about our own personal connection to the objects: What can we learn about the past from the life story of each work of art? What do we learn about our own time and society that is reflected in our approach to works of art?

The Museum Rietberg has been pursuing various cooperative projects with several of the countries of origin of these objects. Their collecting history is an important part of that collaboration. In the framework of these projects, exchange takes place about the shared history manifested in the objects. They therefore not only build bridges between different cultures but are also the springboard for future relationships.

Einführung in die Ausstellung

Rundgang und Fokusräume

Aus den vielen Geschichten, die unsere Kunstwerke erzählen, haben wir zweiundzwanzig ausgewählt (A-V). Wir zeigen sie in den Räumen der Sammlungen, wo sie in einen Dialog mit den Kunstwerken aus der Dauerausstellung treten. Die Auswahl der Geschichten hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll sie einen Einblick geben, wie vielfältig die Biografien von Objekten sein können und welche Geschichten in den Sammlungen stecken.

Die Ausstellung ist als ein Rundgang durch das ganze Haus organisiert. Vier übergeordnete Themenfelder gliedern die Ausstellung und werden farblich unterschieden: Sammeln, Zeigen, Handeln sowie Wissen. Diese Themen beziehen sich auf zentrale Momente in den Lebensgeschichten der Kunstwerke. Sie verweisen auf Begegnungen und Beziehungen zwischen Objekten und Personen. Als Schaltstellen der Ausstellung dienen vier sogenannte Fokusräume. Sie führen in die übergeordneten Fragestellungen ein und bieten interaktive Vertiefungsmöglichkeiten.

Die Exponate hier im Foyer stehen stellvertretend für die Geschichten, die in der Ausstellung entdeckt werden können. Neben den Kunstwerken zeigen wir eine Vielzahl an Dokumenten: Kataloge, Etiketten, Fotografien, Briefe und Rechnungen sind in dieser Präsentation genauso wichtig wie die Kunstwerke selber. Sie sind Teil der Geschichten, die die Werke erzählen. Die ausgewählten Beispiele in der Ausstellung sollen dazu anregen, über den Umgang mit den Werken in früheren Zeiten, in der Gegenwart und in der Zukunft nachzudenken.

Introduction to the Exhibition Tour and Focus Rooms

From the many stories that our works of art tell, we have selected twenty-two (A-V). We are showing them in the rooms of the collection, where they enter into a dialogue with the works of art from the permanent exhibition. The selection of these stories makes no claim to completeness. Rather, it is intended to offer a picture of how diverse the biographies of the objects can be and what stories are hidden in the collections.

The exhibition is organized as a tour through the entire building. Four overarching thematic fields articulate the exhibition and are distinguished by color: Collecting, Displaying, Dealing, and Knowing. These themes are related to central moments in the life stories of the works of art. They point to encounters and relationships between objects and people. Four "Focus Rooms" serve as the switching points of the exhibition. They introduce the overarching questions and propose interactive opportunities to delve more deeply.

The exhibits here in the foyer are representative of the stories that can be discovered in the exhibition. In addition to works of art we are displaying a large number of documents: catalogues, labels, photographs, letters, and invoices are just as important to this presentation as the artworks themselves. They are part of the stories that the works tell. The selected examples in the exhibition are intended to stimulate thinking about approaches to the works in the past, in the present, and in the future.

Aufteilen, Verschenken und Ausführen

Alice Boners Sammlungen in Indien und der Schweiz

Ein bedeutender Teil der Indiensammlungen des Museums ist der Schenkung von Alice Boner zu verdanken. Als Teil der Familie von Charles E. L. Brown, dem Mitgründer der Brown Boveri & Cie in Baden, konnte sie sich frei von finanziellen Zwängen ihrem künstlerischen und wissenschaftlichen Interesse hingeben. 1935 liess sie sich in Indien nieder und mietete in Varanasi ein Haus am Ganges, in dem sie für beinahe vierzig Jahre mit ihren Sammlungen lebte. Heute ist dort das Alice Boner Institut beheimatet.

Alice Boner setzte ihre Karriere als Künstlerin in Indien fort und entdeckte die indische Kunstgeschichte für sich. Insbesondere die Architektur, Reliefs und Skulpturen der hinduistischen Tempel hatten es ihr angetan. In dieser Zeit begann sie Kunstwerke zu erwerben und trug eine beachtliche Sammlung zusammen: Malereien, Handschriften, Textilien, Skulpturen und Bronzen. Sie kaufte die Objekte in etablierten Galerien, bei fliegenden Händlern in Varanasi oder auch bei Strassenhändlern auf ihren zahlreichen Reisen durch Indien.

Bereits in den 1940er Jahren machte Alice Boner sich Gedanken über die Zukunft ihrer Sammlungen und äusserte später Schenkungsabsichten zugunsten des Museums Rietberg. Nach langen Verhandlungen erhielt sie 1970 die Genehmigung der indischen Regierung, den Grossteil ihrer Sammlung auszuführen. Im August 1971 trafen 125 Skulpturen, Figuren und Masken in Zürich ein. Weitere Teile ihrer Sammlung verschenkte sie an mehrere Museen in Indien, unter anderem an das Bharat Kala Museum in Varanasi. Einige wenige Kunstwerke befinden sich heute im Alice Boner Institut.

Dividing Up, Donating, and Exporting Alice Boner's Collections in India and Switzerland

A significant part of the museum's India collections was donated by Alice Boner. As a member of the family of Charles E. L. Brown, the cofounder of Brown Boveri & Cie in Baden, she was able to dedicate herself to her artistic and scholarly interests free of financial constraints. In 1935, she settled in India and rented a house on the Ganges in Varanasi where she lived with her collections for nearly forty years. Today it houses the Alice Boner Institute.

Alice Boner continued her career as an artist in India and discovered the history of Indian art. She was particularly taken with the architecture, reliefs, and sculptures of Hindu temples. During this period, she began to acquire works of art and assembled a considerable collection: paintings, manuscripts, textiles, sculptures, and bronzes. She purchased the objects in established galleries, from hawkers in Varanasi, and even from street traders on her numerous trips through India.

Alice Boner was already thinking about the future of her collection in the 1940s. She later expressed her intention to donate them to the Museum Rietberg. In 1970, after lengthy negotiations, she received permission from the Indian government to export the majority of her collection; in August 1971, 125 sculptures, figures, and masks arrived in Zurich. She donated other parts of her collection to several museums in India, including the Bharat Kala Museum in Varanasi. A few artworks are now in the Alice Boner Institute.

Vielfältige Verschiebungen

Die nationalsozialistische Kulturpolitik und die Sammlung von Nell Walden

Der ab 1933 gleichgeschaltete Kunstbetrieb und die nationalsozialistische Kulturpolitik in Deutschland liess die von der Avantgarde geschätzten afrikanischen, ozeanischen und amerikanischen Artefakte in die Hinterzimmer der Galerien und in die Depots der Museen wandern.

Europäische Kunschtchaffende, die selbst einen grossen Anteil an der Ästhetisierung und dem Sammeln aussereuropäischer Objekte und damit an der Begründung einer globalen Kunstgeschichte hatten, zogen sich in die innere Emigration zurück oder sahen sich gezwungen, Deutschland zu verlassen. So kamen viele Kunstsammlungen in die Schweiz, darunter die Sammlung von Nell Walden.

Die in Berlin lebende Journalistin und Künstlerin Nell Walden sammelte Werke von *Sturm*-Künstlerinnen und -Künstlern sowie Kunst aus Ozeanien, Afrika und den Amerikas. Nach ihrer Flucht verteilte Nell Walden ihre Sammlungen auf verschiedene Institutionen in der Schweiz: Die europäischen Kunstwerke gingen an die Kunsthalle Basel und später ans Kunstmuseum Bern, die ausser-europäischen zuerst an das Musée d'ethnographie in Genf, ans Völkerkundemuseum Basel und dann an das Bernische Historische Museum. Vereinzelt wurden die Objekte von den Museen für Ausstellungszwecke verwendet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg verkaufte Walden einen Teil ihrer Werke, ein grösseres Konvolut ist heute im Museum Rietberg zu sehen.

Diverse Shifts National Socialist Cultural Policy and the Collection of Nell Walden

From 1933, the art world was brought in line politically with German National Socialist cultural policy, and the African, Oceanic, and American artifacts so appreciated by the avant-garde were moved to galleries' back rooms and museum storage.

European artists, who had played a large part in the aestheticizing and collection of non-European objects and thus in the founding of a global art history, retreated into internal emigration or felt compelled to leave Germany with its restrictive cultural policy. It was in this way that many art collections came to Switzerland, including that of the collection of Nell Walden.

The journalist and artist Nell Walden, who lived in Berlin, collected works by the *Der Sturm* artists, as well as art from Oceania, Africa, and the Americas. After fleeing Germany, Nell Walden distributed her collections to various institutions in Switzerland: The European works of art went to the Kunsthalle Basel and later to the Kunstmuseum Bern and the non-European ones first to the Musée d'Ethnographie in Geneva and the Völkerkundemuseum in Basel and then to the Bernisches Historisches Museum. Few of the objects were exhibited by the museums.

After World War II, Walden sold some of her works; a large number can now be seen today in the Museum Rietberg.

Macht durch Kunst

Kaiserliches Sammeln in China

Das Sammeln von Kunst- und Kulturschätzen gehörte im alten China zu den wichtigsten Aufgaben des Herrschers. Durch die Pflege der Palastsammlung präsentierte er sich als Bewahrer des kulturellen Erbes und untermauerte damit seinen Machtanspruch.

In vorchristlicher Zeit waren die Schatzsammlungen der Regenten vor allem mit magisch-politischen Vorstellungen verbunden. Sie enthielten hauptsächlich Objekte mit rituellen Funktionen. Diese galten als Zeichen der Macht und des vom Himmel erteilten Herrschaftsmandates. Ab dem 4. Jahrhundert n. Chr. wurden immer mehr Objekte in den Kaiserpalast aufgenommen, die wegen ihres ästhetischen Wertes geschätzt wurden. Schriftkunst und Malerei gehörten nun zu den Kernstücken der höfischen Sammlung. Im 10. Jahrhundert erhielten auch antike Bronze- und Jadeobjekte als Zeugen eines idealisierten Altertums einen hohen Stellenwert.

Einen letzten Höhepunkt erreichte das kaiserliche Sammeln mit dem Qianlong-Kaiser (reg. 1736–1795). Er trug an seinem Hof eine gewaltige Anzahl an Artefakten zusammen: von den berühmtesten Bild- und Schriftkunstwerken über Antiquitäten aus Jade, Bronze und Keramik bis hin zu Kuriosa aus Europa sowie zeitgenössischen Auftragsarbeiten.

Die Palastsammlungen waren nie stabil. Bei Dynastiewechseln und in politisch chaotischen Zeiten wurden immer wieder Teile der Bestände verstreut. In der Periode vor und nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs im Jahr 1911 verliess eine beträchtliche Anzahl von Artefakten die Paläste in Beijing durch Schenkungen, Diebstahl und Verkäufe durch Hofbeamte und Mitglieder der kaiserlichen Familie sowie Plünderungen durch die europäischen Mächte. Ein Teil der Objekte befindet sich heute in westlichen Sammlungen.

Power through Art Imperial Collecting in China

Collecting artistic and cultural treasures was one of the most important tasks of the ruler in ancient China. By attending to the palace collection, he presented himself as the preserver of the cultural heritage and thus shored up his claim to power.

In the pre-Christian era, the ruler's collections of treasures were mainly associated with magical and political ideas and consisted largely of objects with ritual functions. These were regarded as signs of power and of the mandate to rule conferred by Heaven. From the fourth century CE, objects appreciated for their aesthetic value increasingly became part of the palace collection, with calligraphy and painting as core pieces. By the tenth century, archaic bronze and jade objects had gained high esteem as documents of an idealized antiquity.

The imperial collection reached its final apex with the Qianlong Emperor (r. 1736–95). He assembled an enormous number of artifacts at his court: from the most famous works of painting and calligraphy to antiquities of jade, bronze, and ceramics, and curiosities from Europe and contemporary commissioned works.

The palace collections were never stable. On a number of occasions, when dynasties changed and in politically chaotic times, some of the holdings were dispersed. In the period before and after the fall of the empire in 1911, a considerable number of artifacts left the Beijing palaces as a result of gifts, theft, and sale by court officials and members of the imperial family as well as looting by European powers. Some of these objects are today in Western collections.

Sammeln zwischen Paris und Teheran

Die Luristan-Bronzen von Rudolf Schmidt

Die Luristan-Bronzen im Museum Rietberg kamen 1971, nach dem Tod des Sammlers Rudolf Schmidt, über dessen Schwester Erica Peters-Schmidt als Geschenk ans Museum. Rudolf Schmidt war seit 1958 Mitglied des Vorstandes der Rietberg-Gesellschaft.

Erste Luristan-Bronzen tauchten ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa auf. In den 1920er Jahren setzte ein regelrechter Boom ein. Die unbekannt Objekte einer bronzezeitlichen Kultur aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. im Westen des Iran begeisterten die Sammlerinnen und Sammler. Um die Nachfrage zu decken, wurden in der iranischen Provinz Luristan immer mehr Gräber geplündert. Dabei ging wichtiges Wissen verloren.

Die erste Publikation zu Luristan-Bronzen veröffentlichte André Godard 1931. Der französische Archäologe war Direktor des iranischen Antikendienstes. Allerdings basierten seine Erkenntnisse noch nicht auf wissenschaftlichen Ausgrabungen. Diese erfolgten erst wenig später durch deutsche und amerikanische Archäologen wie Ernst Herzfeld und Erich F. Schmidt.

Rudolf Schmidt erwarb seine Stücke in den 1930er Jahren in Paris sowie in Teheran. Geleitet von seinem Interesse reiste Schmidt während mehrerer Monate in den Iran, tauschte sich mit Archäologen aus und kaufte zahlreiche Objekte vor Ort. Die Faszination für diese Bronzearbeiten begleitete ihn bis in die 1950er Jahre. Als die Marktpreise stiegen, sah er von weiteren Erwerbungen ab und wandte sich einem anderen Sammelgebiet zu.

Schmidts Sammlung eröffnet Einblicke in die Geschichte der Archäologie und des Kunstmarkts, zeigt aber auch, wie sich der Sammler persönlich und wissenschaftlich mit den Artefakten auseinandersetzte.

Collecting between Paris and Tehran The Luristan Bronzes of Rudolf Schmidt

The Luristan bronzes in the Museum Rietberg came to the museum in 1971 after the death of the collector Rudolf Schmidt as a gift from his sister Erica Peters-Schmidt. Rudolf Schmidt had been a member of the board of the Rietberg Society since 1958.

The first Luristan bronzes appeared in the mid of the nineteenth century. A real boom began in Europe in the 1920s. The previously unknown objects – from a Bronze Age culture of the first millennium BCE in western Iran – thrilled collectors. In order to meet the demand, more and more tombs were plundered in the Iranian province of Luristan. Important knowledge was lost in the process.

The first publication on Luristan bronzes was that of André Godard in 1931. The French archaeologist was director of the Iranian Archeological Services, however, his findings were not yet based on scientific excavations. Those were conducted only slightly later by German and American archaeologists, such as Ernst Herzfeld and Erich F. Schmidt.

Rudolf Schmidt acquired his pieces in the 1930s in Paris and Tehran. Driven by his interest, Schmidt traveled for several months in Iran, had exchanges with archaeologists, and purchased numerous objects locally. His fascination for these bronze works continued into the 1950s. When market prices rose, he ceased his purchases and turned to another collecting area.

Schmidt's collection offers insights into the history of archaeology and of the art market but also shows how the collector engaged with the artifacts as a person and as a scholar.

Vom tibetischen Ritualobjekt zum Kunstwerk in Europa

Die Sammlung Berti Aschmann

Mit der Sammlung von Berti Aschmann beherbergt das Museum Rietberg seit 1995 eine umfangreiche und hochkarätige Sammlung von buddhistischen Figuren aus dem Himalaya. Die Sammlerin hatte ein beeindruckendes Gespür für die Qualität dieser damals wenig bekannten Kunstwerke entwickelt. Bei dem ästhetischen Genuss der Figuren vergisst man leicht, dass sie ursprünglich rein religiösen Zwecken dienten. Als Weihgaben und Ritualobjekte waren sie selten für die Öffentlichkeit sichtbar. Erst mit ihrer Rezeption in Europa wurden sie zu Kunstwerken erhoben.

Anfang des 20. Jahrhunderts brachten Forschende wie Sven Hedin, Laurence Waddell oder Giuseppe Tucci die ersten Tibetica von ihren Erkundungsreisen in Zentralasien und dem Himalaya mit nach Europa. Durch den Verkauf der Objekte an Museen und Privatpersonen finanzierten sie ihre Unternehmungen mit. Wie sie in deren Besitz kamen – ob durch Ankauf, Tausch oder Plünderung – ist weitgehend unbekannt. Ein Markt für Tibetica entstand erst in den 1960er Jahren. Nach dem Einmarsch der Chinesischen Armee und der Flucht des Dalai Lama und vieler seiner Landsleute 1959 sowie den Zerstörungen durch die Kulturrevolution 1966 bis 1976 gelangten massenhaft Objekte ins Ausland. Internationale Händler kauften die Figuren und Rollbilder oft direkt von den Flüchtlingen, die sie ausser Landes gerettet hatten. In dieser Zeit wuchs auch das Interesse an der tibetischen Kultur in Europa und den USA.

In der Schweiz organisierte die Kunsthalle Bern 1962 eine erste grosse Ausstellung zur Kunst Tibets. Wenig später folgten Ausstellungen in Winterthur und Zürich. Der 14. Dalai Lama schrieb bereits 1969 in einem Ausstellungskatalog, dass er die im Ausland gesammelten und öffentlich gezeigten tibetischen Objekte als wichtige Botschafter der tibetischen Kultur ansähe.

From the Ritual Object in Tibet to the Artwork in Europe

The Berti Aschmann Collection

Since 1995, with the Berti Aschmann Collection, the Museum Rietberg has housed an extensive and high-quality collection of Buddhist sculptures from the Himalayas. The collector developed an impressive sense for the quality of these works of art which were little known at the time. The aesthetic pleasure of these figures makes it easy to forget that they originally served purely religious ends. As votive offerings and ritual objects, they were seldom in public view. Only with their reception in Europe, were they elevated to works of art.

In the early twentieth century, explorers such as Sven Hedin, Laurence Waddell, and Giuseppe Tucci brought the first Tibetica back with them to Europe from the explorations in Central Asia and the Himalayas. By selling objects to museums and private parties, they partly financed their undertakings. How they came into their possession – whether by purchase, trade, or plunder – is largely unknown. A market for Tibetica first emerged in the 1960s. After the invasion of the Chinese Army and the flight of the Dalai Lama and many of his compatriots in 1959 as well as the destruction wrought by the Cultural Revolution from 1966 to 1976, massive numbers of objects went abroad. International dealers often bought the statues and scrolls directly from refugees, who had rescued them from the country.

During this period, interest in Tibetan culture was growing in Europe and the United States. In Switzerland, the Kunsthalle Bern organized a first large exhibition on the art of Tibet in 1962. Exhibitions in Winterthur and Zurich followed a little later. As early as 1969, the Fourteenth Dalai Lama wrote in an exhibition catalogue that he regarded Tibetan objects collected and shown publicly abroad as important ambassadors of Tibetan culture.

Von der Bühne ins Museum

Präsentationsformen der Nō-Masken

Während Nō-Masken – zusammen mit Gewändern, Perücken, Musikinstrumenten und Bühnenrequisiten – vom Mittelalter bis heute zum festen Bestandteil einer Theateraufführung gehören und auf der Bühne verwendet werden, sind die Nō-Masken in Museumsammlungen Artefakte für ständige und wechselnde Ausstellungen. Der Wandel in der Funktion und damit Bedeutung dieser Objekte ist eine Konsequenz der historischen Entwicklungen der japanischen Gesellschaft und Kultur im späten 19. Jahrhundert. Zahlreiche Masken aus Sammlungen von Feudalfürsten und Schauspielerfamilien wurden damals veräussert. Sie gelangten in Japan wie im Westen in öffentliche und private Sammlungen, wo sie bis heute wissenschaftlichen Studien und ästhetischem Genuss dienen.

Das Museum Rietberg erhielt 1991 als Geschenk 34 Nō-Masken aus der Sammlung von Georg Reinhart in Winterthur. Dieser hatte sie 1928 aus dem Nachlass des deutschen Wissenschaftlers, Ethnologen und Philosophen Ernst Grosse erworben. Während dessen Sammlung grösstenteils nach Berlin ging, gehörten die Nō-Masken zu seinem streng gehüteten Schatz, den er in Japan zwischen 1907 und 1913 erworben hatte.

Georg Reinhart gehörte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den frühen Sammlern ostasiatischer Kunst in der Schweiz. Er war ein grosszügiger Förderer von Ernst Grosse und erwarb seine Asienkenntnisse durch vielfältige Kontakte mit Wissenschaftlern. Kunst kaufte er sowohl auf dem europäischen Markt wie auch während seiner Aufenthalte in Asien als Teilhaber der Handelsfirma der Gebrüder Volkart.

From the Stage to the Museum

Ways of Presenting Nō Masks

While Nō masks – as well as garments, wigs, musical instruments, and stage props – have been an integral part of theatrical performances and used on the stage from the Middle Ages to the present, the Nō masks in museum collections are artifacts for permanent and temporary exhibitions. The shift in function, and hence meaning, of these objects results from the historical developments of Japanese society and culture in the late nineteenth century. Numerous masks from former collections of feudal lords and actors' families came onto the art market at that time. In Japan and in the West, they ended up in public and private collections, where they continue to serve both scholarly study and aesthetic pleasure.

In 1991, the Museum Rietberg received a gift of thirty-four Nō masks from the collection of Georg Reinhart in Winterthur. He had acquired them in 1928 from the estate of the German scientist, ethnologist, and philosopher Ernst Grosse. Whereas most of Grosse's collection went to Berlin, the Nō masks were among the closely guarded treasures he had acquired in Japan between 1907 and 1913.

In the first half of the twentieth century, Georg Reinhart was one of the early collectors of East Asian art in Switzerland. He was a generous supporter of Ernst Grosse and acquired his knowledge of Asia through diverse contacts with scholars. He purchased art both on the European market and during his trips to Asia as a partner in the Volkart Brothers trading company.

Zeigen und Betrachten

Werner Reinhart und seine Sammlung indischer Miniaturen

Indische Miniaturmalereien wurden an den Fürstenhöfen in Form von Serien und Alben aufbewahrt und bei geselligen oder repräsentativen Gelegenheiten oder einfach zum stillen Vergnügen im Sitzen betrachtet. Diese Kunstwerke erfuhren innerhalb der indischen Sammlungsbestände Besitzwechsel und Neusortierungen; im Laufe der Jahrhunderte gelangten sie auch in westliche Sammlungen.

Für die europäischen Sammlerinnen und Sammler waren die vollständigen Bildserien oder Alben zu umfangreich, zu teuer und in dieser Form eher uninteressant. Es reichten einzelne Blätter – diese konnte man rahmen, zeigen und tagtäglich bewundern. Dies führte dazu, dass die Kunsthändler, die zwischen den fürstlichen Familien und den möglichen Erwerbern vermittelten, die Alben auseinandernahmen, um sie als Einzelstücke zu verkaufen, was letztlich auch lukrativer war.

Werner Reinhart war als Teilhaber der Handelsfirma der Gebrüder Volkart Anfang des 20. Jahrhunderts mehrere Jahre in Indien und Ostasien unterwegs. Während dieser Zeit, nachweislich vor allem zwischen 1908 und 1910, sammelte er unter anderem über Kuriositätenhändler Textilien, Miniaturmalereien und Manuskripte sowie vereinzelt Kleinskulpturen. Ausstellungen aus seiner Sammlung wurden 1915 im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1923 und 1936 im Kunstverein Winterthur gezeigt. Seine Sammlung an Miniaturmalerei wurde 1949 vollständig publiziert, nachdem sie in Zürich und Basel ausgestellt worden war. Reinhart gehört damit zu den frühen Sammlerinnen und Sammlern indischer Malerei in der Schweiz, dessen Bilder heute in der Sammlung des Museums auch von der Verflechtungsgeschichte Schweizer Handelsfirmen im britischen Kolonialreich auf dem indischen Subkontinent erzählen.

Showing and Observing Werner Reinhart and his Collection of Indian Miniatures

Indian miniature paintings were preserved at the royal courts in the form of series and albums and studied on social or prestigious occasions, or simply when sitting for quiet pleasure. When in Indian collections, these works of art were altered by hand or rearranged and over the course of centuries also ended up in Western collections.

For European collectors, complete series or albums were too extensive, too expensive, and in that form rather uninteresting. Single sheets were enough: they could be framed, displayed, and admired daily. The art dealers who mediated between royal families and possible buyers therefore broke up albums in order to sell the sheets as single works, which was ultimately more lucrative as well.

Werner Reinhart, a partner at the trading company Volkart Brothers in the early twentieth century, traveled in India and East Asia over several years. During this time, according to the documents between 1908 and 1910 in particular, he collected from curiosity dealers, among other things, textiles, miniature paintings, and manuscripts, as well as a few small sculptures. Exhibitions from his collection were held at the Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich in 1915 and later also at the Kunstverein Winterthur in 1923 and 1936. His collection of miniature paintings was published in full in 1949, after it had been exhibited in Zurich and Basel. Reinhart was thus one of the early collectors of Indian painting in Switzerland, and his paintings in the museum also tell the story of the of Swiss business involvements in the British colonial empire on the Indian subcontinent.

Heiligsprechung und Reliquienkult

Teppiche und deren Fragmente

Seit 1955 besitzt das Museum Rietberg ein Fragment eines weltberühmten iranischen Teppichs. Es stammt aus der Bordüre eines grossen Teppichs, der sich heute im Los Angeles County Museum of Art befindet. Dieser Teppich wurde benutzt, um seinen Zwillings, den sogenannten Ardabil-Teppich, zu reparieren, heute ein Prunkstück der Sammlungen des Victoria und Albert Museums.

Beide Teppiche wurden 1888 durch die englisch-schweizerische Handelsfirma Ziegler & Co. über einen britischen Teppichhändler in Tabriz von den Autoritäten des Sufi-Schreins erworben und an die Londoner Firma Vincent Robinson & Co. weiterverkauft. Man vermutet, dass die Teppiche veräussert wurden, weil die Verwalter des Schreinkomplexes in Ardabil Geld zur Instandsetzung der Moschee benötigten.

Der restaurierte Teppich wurde in London für den Verkauf ausgestellt. Edward Stebbing begleitete die Präsentation mit einer aufwendigen Publikation und einem geschickten Marketing: Er stilisierte ihn zum «heiligen Teppich» und erklärte ihn zum einmaligen Kunstwerk. Dabei war es nicht unwichtig, dass der Teppich signiert und datiert (1539/40) ist. All dies hatte eine bedeutende Wertsteigerung zur Folge. 1892 gelangte er in die Sammlung des South Kensington Museum, dem heutigen Victoria und Albert Museum.

Robert Akeret, ein Schweizer Kaufmann und leidenschaftlicher Teppich-Sammler, erwarb sein Ardabil-Fragment direkt von Vincent Robinson & Co. Das Fragment ist für die Teppich-Sammlung Akerets nicht repräsentativ, jedoch zeigt es symptomatisch sein Interesse für Herkunftsfragen. Ihn dürfte gerade die «heilige Provenienz» gereizt haben, die aus dem unscheinbaren Fragment eine eigentliche Reliquie machte.

Canonization and the Cult of Relics Carpets and Their Fragments

Since 1955, the Museum Rietberg has owned a fragment of a world-famous Iranian carpet. It comes from the border of a large carpet now in the Los Angeles County Museum of Art. This carpet was used to repair its twin, the so-called Ardabil Carpet, which is now a prized piece in the collections of the Victoria and Albert Museum.

Both carpets were acquired in 1888 by the English-Swiss trading company Ziegler & Co. through a British carpet dealer in Tabriz from the authorities of the Sufi shrine and then resold to the London firm Vincent Robinson & Co. It is thought that the carpets were sold because the administrators of the shrine ensemble in Ardabil needed money to renovate the mosque.

The restored carpet was exhibited in London for sale. Edward Stebbing accompanied its presentation with a lavish publication and clever marketing: he stylized it as a "holy carpet" and declared it to be a unique work of art. It was not unimportant that the carpet was signed and dated (1539–40). All of this resulted in a significant increase in its value. In 1892, it entered the collection of the South Kensington Museum, now the Victoria and Albert Museum.

Robert Akeret, a Swiss businessman and a passionate collector of carpets, acquired his Ardabil fragment directly from Vincent Robinson & Co. The fragment is not representative of Akeret's carpet collection, but it is a sign of his interest in questions of origin. It's "holy provenance" surely appealed to him, as it turned the unprepossessing fragment into a true relic.

Das Wissen um die Objekte

Der Ankauf von präkolumbischen Artefakten

Als das Museum Rietberg in den 1950er und 1960er Jahren seine Sammlung an Weltkunst durch gezielte Ankäufe präkolumbischer Werke erweiterte, bildeten die Textilien und Keramiken aus Peru schon seit Jahrhunderten Sammelgut, sowohl in Peru selber wie auch in Amerika und Europa.

Die von Johannes Itten und Elsy Leuzinger für das Museum Rietberg getätigten Erwerbungen gaben Anlass zu Debatten wissenschaftlicher und rechtlicher Natur. Die erste Sonderausstellung im Museum Rietberg 1954 wurde mit der umfangreichen präkolumbischen Sammlung des Archäologen, Kunsthändlers und Sammlers Baron Walram von Schoeler und seiner Frau Gabriela Passamonti bestückt. Vereinzelt Objekte wurden auch erworben – im Wissen um deren illegal erfolgte Ausfuhr.

Am Beispiel des peruanischen Antiquitätenhändlers Guillermo Schmidt-Pizarro kann wiederum aufgezeigt werden, wie ein maximal optimierter Markt für Textilien funktionierte: durch Fragmentierung der grossen Textilien, die in europäischen Privatsammlungen in dieser Form keinen Absatz gefunden hätten. Handliche, dekorative Stücke waren hingegen gefragt.

Der Wissensverlust durch Fragmentierung, der Mangel an Dokumentation und die unrechtmässige Ausfuhr kann durch die spätere Erforschung nur in Teilen aufgefangen werden. Der Wissenserwerb ist heute entsprechend aufwendig, schlägt aber auch Brücken zu neuen Beziehungen in die Herkunftsländer der Objekte.

Knowledge about Objects The Acquisition of Pre-Columbian Artifacts

When the Museum Rietberg expanded its collection of world art in the 1950s and 1960s with targeted acquisitions of pre-Columbian works, textiles and ceramics from Peru had been collected for centuries, both in Peru itself and elsewhere in the Americas and Europe.

The acquisitions made by Johannes Itten and Elsy Leuzinger for the Museum Rietberg resulted in debates of both a scholarly and a legal nature. The first special exhibition at the Museum Rietberg in 1954 included the extensive pre-Columbian collection of the archaeologist, art dealer, and collector Baron Walram von Schoeler and his wife, Gabriela Passamonti. Single objects were also acquired – in the knowledge that they had been exported illegally.

The example of the Peruvian antiquities dealer Guillermo Schmidt-Pizarro shows how a maximally optimized market for textiles functioned: by breaking down larger textiles that would not have found a market in European private collections in their original form. Handy, decorative pieces, by contrast, were in demand.

The loss of knowledge caused by fragmentation, the lack of documentation, and unlawful exporting can only be partially recovered by later research. The acquisition of knowledge is accordingly difficult today but has also established new connections with the objects' countries of origin.

«Wilde Dinge» in der Villa

Die Ozeaniensammlung von Sidney W. Brown

Ende 1965 erhielt das Museum Rietberg elf melanesische Artefakte von der Familie des Schweizer Ingenieurs Sidney W. Brown. Brown kam über eine gut einjährige Reise in den Südpazifik zu ihnen, die er 1888 mit dem russisch-deutschen Ingenieur Eugen von Petersen von Neapel aus unternommen hatte.

Die Reise war geschäftlich motiviert: Brown und Petersen suchten Land für eine Goldmine. Nach Aufenthalt in Ceylon (heute Sri Lanka) und Australien erreichten sie Batavia (heute Jakarta). Während Brown dort blieb, begab sich Petersen nach Celebes (heute Sulawesi), um mit den örtlichen Rajas ins Geschäft zu kommen.

Schwierigkeiten bei der Kapitalbeschaffung liessen Brown am Erfolg des Unternehmens zweifeln. Er kehrte nach Europa zurück. Mit im Gepäck hatte er ozeanische Artefakte, die er im Auftrag von Petersen nach Neapel überführen sollte. Petersen hatte sie vom Australian Museum in Sydney über bestehende Kontakte zum Kurator Edward Pierson Ramsay geschenkt bekommen. Das Museum hatte seinerseits tausende von Artefakten insbesondere von der samoanisch-amerikanischen Plantagenbesitzerin Emma Forsyth und ihrer Familie erworben.

Entgegen der Abmachung nahm Brown die Objekte in die Schweiz mit. Dort gelangten sie in die Villa Langmatt in Baden, den letzten Wohnsitz Sidney W. Browns und seiner Familie. Die Ozeanien-sammlung wurde später aufgeteilt: Ein Teil kam ins Museum Rietberg, dank dem Interesse der damaligen Direktorin, Elsy Leuzinger, die die Artefakte als «wilde Dinge» begrüßte. Einen anderen Teil vermachten die Browns ihrer Gärtnerfamilie. Der Rest blieb in der Villa Langmatt, heute das Museum der Brown'schen Sammlung für französischen Impressionismus und Ostasiatica.

“Wild Things” in the Villa The Oceania Collection of Sidney W. Brown

In late 1965, the Museum Rietberg received eleven Melanesian artifacts from the family of the Swiss engineer Sidney W. Brown. Brown obtained them on a trip of just over a year to the South Pacific that he had undertaken in 1888 with the Russian-German engineer Eugen von Petersen from Naples.

The trip was motivated by business: Brown and Petersen were searching for land for a gold mine. After stays in Ceylon (today Sri Lanka) and Australia, they reached Batavia (today Jakarta). While Brown remained there, Petersen went on to Celebes (today Sulawesi) to do business with the local rajahs.

Difficulties raising capital caused Brown to doubt that the undertaking would be successful. He returned to Europe. In his luggage he had Oceanic artifacts Petersen had commissioned him to deliver to Naples. Petersen had received them as gifts from the Australian Museum in Sydney thanks to existing contacts to the curator Edward Pierson Ramsay. The museum had for its part acquired thousands of artifacts, in particular from the Samoan-American plantation owner Emma Forsyth and her family.

Contrary to their agreement, Brown took the objects with him to Switzerland. There they ended up in the Villa Langmatt in Baden, the final residence of Sidney W. Brown and his family. His Oceanic collection was later divided up: part of it came to the Museum Rietberg, thanks to the interest of its director at the time, Elsy Leuzinger, who welcomed the artifacts as “wild things.” The Browns bequeathed another part to their gardeners’ family. The rest remained in the Villa Langmatt, which is now a museum for the Browns’ collection of French Impressionism and East Asiatica.

Ritualgefäß, Machtsymbol, Sammelobjekt

Der Bedeutungswandel archaischer Bronzen in China

Die Lebensgeschichte der archaischen chinesischen Bronzegefäße ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich Bedeutung und Funktion von Objekten über die Zeiten hinweg verändern können. Dieser Wandel in der Wahrnehmung der Objekte geschieht nicht nur durch den Transfer in einen fremden Kulturbereich, sondern auch durch gesellschaftliche und geisteswissenschaftliche Entwicklungen im eigenen Kulturkreis.

Die Bronzegefäße wurden ursprünglich in der Shang-Zeit (ca. 1500–1045 v. Chr.) als Ritualobjekte für die Opferzeremonien an die vergöttlichten Ahnen gegossen. In der nachfolgenden Zhou-Dynastie (ca. 1045–256 v. Chr.) dienten sie als Machtsymbole und Legitimation des Herrschaftsanspruches. Im ersten Jahrtausend n. Chr. tauchten die Bronzegefäße als archäologische Zufallsfunde auf. Sie galten als magische Objekte und spielten eine Rolle im daoistischen Unsterblichkeitskult. In der Song-Dynastie (960–1279) fand eine Rückbesinnung auf das Altertum statt und man begann die archaischen Bronzen systematisch zu erforschen und zu sammeln. Als Zeugen einer idealisierten Vorzeit genossen die alten Ritualgefäße bald ein hohes Ansehen und sie wurden in verschiedenen Materialien wie Keramik oder Jade nachgeahmt.

In China schätzte man die archaischen Bronzen vor allem als historische Objekte. Erst mit ihrer Rezeption in Europa und den USA erhielten sie den Status von Kunstwerken. Auch die Sammlerinnen und Sammler der Bronzeobjekte im Museum Rietberg wie Ernst und Marie Louise Winkler, Gret Hasler und Mary Mantel-Hess betrachteten die Bronzen hauptsächlich unter ästhetischen Gesichtspunkten.

Ritual Vessel, Symbol of Power, Collector's Object The Shift in the Meaning of Ancient Bronzes in China

The history of ancient Chinese bronze vessels is a good example of how the meaning and function of objects can change over time. This transformation in the perception of objects happens not only via transfer to a foreign cultural sphere but also via developments in the society and humanities of one's own culture.

These bronze vessels were probably originally cast in the Shang Dynasty (ca. 1500–1045 BCE) as ritual objects for ceremonies of sacrifices to deified ancestors. In the subsequent Zhou Dynasty (ca. 1045–256 BCE), they served as symbols of power and legitimation of the claim to rule. In the first millennium CE, bronze vessels appeared as random archaeological finds. They were considered magic objects and played a role in the Taoist cult of immortality. In the Song Dynasty (960–1279 CE), people began to reflect on antiquity, studying and collecting ancient bronzes systematically. As documents of an idealized past, these old ritual vessels were soon highly esteemed, and they were imitated in various materials such as ceramics and jade.

In China, ancient bronzes were appreciated above all as historical objects. Only with their reception in Europe and the United States did they acquire the status of works of art. The collectors of the bronze objects in the Museum Rietberg, such as Ernst and Marie Louise Winkler, Gret Hasler, and Mary Mantel-Hess, also regarded bronzes primarily from aesthetic perspectives.

Das Geschäft mit der Kunst Afrikas

Die Quellen des Zürcher Kunsthändlers Emil Storrer

Ein Kunsthändler verrät seine Quellen nicht, so Charles Ratton, einer der bedeutendsten Pariser Kunsthändler der Kunst Amerikas, Afrikas und Ozeaniens. Mit Quellen sind sowohl Bezugsorte als auch Informationen zu Vorbesitzerinnen und Vorbesitzern gemeint. Der Grund dafür liegt in der Wahrung eines exklusiven Zugangs, möglicherweise aber auch in der Verschleierung einer nicht ganz unproblematischen Herkunft der Objekte. Die Sammlungen des Museums Rietberg sind in sehr vielen Fällen durch die Hände von Galerien gegangen. Bei der Erforschung der «Wege der Kunst» stehen wir somit vor Herausforderungen im Umgang mit sensiblen Daten wie auch Forderungen nach einer grösstmöglichen Transparenz zu den Provenienzen.

Eine Ausnahme bildet der Zürcher Kunsthändler Emil Storrer. Anhand der Überlieferung können wir in bestimmten Fällen die Ankaufssituation bei seinen Erwerbungen in Westafrika während der Kolonialzeit und nach der Unabhängigkeit nachvollziehen. Storrer kaufte Sammlungen vielfach bei den katholischen Missionaren in der Côte d'Ivoire, die wiederum in den Dörfern Artefakte vor der Zerstörung sicherten. Ein Beispiel hierfür ist die Massa-Bewegung in den 1950er Jahren in der nördlichen Côte d'Ivoire und den angrenzenden Gebieten. Diese Heilsbewegung löste einen Bildersturm aus, mit Auswirkungen auf den Kunstmarkt und auf private und museale Sammlungen. Der religiöse und gesellschaftliche Wandel ist auch als Folge des Kolonialismus zu interpretieren.

Storrer war ein wichtiger Händler für die Sammlungserweiterung des Museums: Seine Reise im Jahr 1951 mit Elsy Leuzinger, spätere Museumsdirektorin, ein gemeinsames Filmprojekt 1953 und seine drei Jahrzehnte dauernde Tätigkeit für die Ankaufskommission des Museums Rietberg spiegeln sich in rund 130 vermittelten Objekten wider – viele davon sind zentrale Werke in der Afrika-Sammlung des Museums.

Doing Business with Africa's Art

The Sources of the Zurich Art Dealer Emil Storrer

An art dealer does not betray his sources, said Charles Ratton, one of the most important Parisian dealers of the art of the Americas, Africa, and Oceania. By sources he meant both places of origin and information about previous owners. The reason for this was preserving exclusive access, but perhaps also to veil the not entirely unproblematic origin of the objects. In very many cases the collections of the Museum Rietberg passed through the hands of gallerists. When researching the "pathways of art," we face challenges both in dealing with sensitive data and that of making provenances as transparent as possible.

The Zurich art dealer Emil Storrer represents an exception. Based on documentation we are able to determine in certain cases the sales terms of his acquisitions in West Africa during the colonial era and after independence. Storrer often purchased collections from Catholic missionaries in Côte d'Ivoire, who in turn wanted to prevent the artifacts from being destroyed in the villages. One example of this is the Massa movement in the 1950s in northern Côte d'Ivoire and adjacent regions. This salvation movement triggered an iconoclasm with effects on the art market as well as private and museum collections. This religious and social transformation can also be interpreted as a consequence of colonialism.

Storrer was an important dealer when the museum was expanding its collection. His trip in 1951 with Elsy Leuzinger, the future director of the museum, a joint film project in 1953, and his three decades on the museum's acquisitions committee are reflected in around 130 objects, many of which are key works in the museum's Africa collection.

Geschichte vom Rand

Die Rekonstruktion von indo-persischen Malerei- und Kalligrafiealben mit Hilfe von Bordüren

Ein Grossteil der persischen und indischen Miniaturen, die sich in westlichen Museumssammlungen befinden, sind einzelne lose Blätter. Dabei macht das Museum Rietberg keine Ausnahme. Ursprünglich waren diese Blätter jedoch Teil von Alben. Ihre wechselvolle Geschichte lässt sich anhand der Bordüren rekonstruieren.

Das Album entstand im 15. Jahrhundert und war die bevorzugte Form, um Bilder und Kalligrafien aufzubewahren und zu betrachten. Die Zusammenstellung der Werke erfolgte dabei nicht zufällig, sondern gehorchte einem bestimmten Schema. So gehörte es vom 17. Jahrhundert an im indo-persischen Raum zum Standard, dass sich Doppelseiten mit Kalligrafien und Doppelseiten mit Malerei abwechseln. Alben sind eine Art tragbare Kunstgalerie. Sie sind thematisch zusammengestellt; sie können eine Geschichte erzählen oder dem Werk eines Künstlers oder einer Künstlergruppe gewidmet sein.

Wie Kunstsammlungen blieben auch Alben nicht davor bewahrt, von nachfolgenden Besitzern manipuliert zu werden. Teile des Albums wurden separiert, mit neuen Bordüren versehen und in neue Alben überführt. Die stärksten Eingriffe fanden im 20. Jahrhundert statt: Für den westlichen Kunsthandel wurden die Alben vollständig aufgetrennt und die Blätter einzeln verkauft. Solche Einzelwerke entsprachen dem westlichen Geschmack, in Holz gerahmt liessen sie sich wie westliche Bilder an der Wand aufhängen.

Der genaue Blick auf die Bordüren der Malereien und Kalligrafien, ihre Masse, die Motive, den Stil und die Art der Montage ermöglichen die Rekonstruktion ehemaliger Alben. Die zumindest virtuell wiederhergestellten Alben liefern wichtige Erkenntnisse zu künstlerischen Entwicklungen und geben Auskunft über Sammelgewohnheiten und ästhetische Vorlieben.

History from the Margins The Reconstruction of Indo-Persian Albums of Painting and Calligraphy with the Aid of Borders

A majority of the Persian, and Indian miniatures found in collections in Western museums are single, loose sheets. The Museum Rietberg represents no exception. Originally, however, these sheets were part of an album. Their eventful history can be reconstructed from their borders.

The album emerged in the fifteenth century and was the preferred form for preserving and viewing paintings and calligraphy. The works were not compiled by chance but followed a specific schema. For example, in the Indo-Persian realm from the seventeenth century onward it was standard to have double-page spreads of calligraphy alternating with double-page spreads of painting. Albums are a kind of "portable art gallery." They are compiled thematically; they can narrate a history of art or be dedicated to the work of an artist or group of artists.

Like art collections, however, albums are not spared manipulation by subsequent owners. Parts of the album were separated, given new borders, and transferred to new albums. The most substantial interventions occurred in the twentieth century: albums were completely broken up for the Western art trade and the sheets sold singly. Such "individual works" were in keeping with Western taste; framed in wood, they could be hung on the wall like Western paintings.

Looking closely at the borders of paintings and calligraphies – their dimensions, motifs, style, and mounting – makes it possible to reconstruct former albums. The albums, which can at least be recreated digitally, provide important insights into artistic developments and offer information about collecting habits and aesthetic preferences.

Abgeschlagene Köpfe als Kunstwerke

Die Rezeption der chinesischen buddhistischen Skulptur

Heute gehören Buddhaköpfe in westlichen Ländern zum Lifestyle. Sie werden aus den verschiedensten Materialien gefertigt und stehen für Attribute wie Ruhe, Achtsamkeit und inneren Frieden. Die wenigsten Käuferinnen und Käufer sind sich wohl bewusst, dass es sich dabei um die Nachbildung des abgeschlagenen Kopfes einer Statue handelt. Wie kommt es, dass solch ein Bruchstück zum Symbol des buddhistischen Gedankenguts geworden ist?

Das Interesse an der buddhistischen Lehre erwachte in Europa im 19. Jahrhundert. Allerdings blieben die Kunstwerke des chinesischen Buddhismus im Westen weitgehend unbekannt. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts reisten japanische und europäische Forscher durchs Land und dokumentierten die monumentalen Höhlentempel mit ihren Tausenden von Skulpturen. Ihre Fotos weckten den Wunsch, solche Figuren zu besitzen. In nur wenigen Jahren wurden viele der buddhistischen Stätten – die meisten davon waren verfallen und nicht mehr rituell genutzt – Stück für Stück geplündert. Oft wurden zuerst die Köpfe abgeschlagen und auf den Kunstmarkt gebracht, später folgten die Torsi.

In China hatten religiöse Figuren eine rein rituelle Funktion. Sie gehörten nicht zu den Sammelobjekten und im traditionellen Kunstkanon gab es keine Kategorie für Skulptur. Im Westen dagegen wurden sie in das bestehende System der Bildenden Künste eingeordnet und – ähnlich wie die antike Skulptur – aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten geschätzt. Dass die Köpfe dabei als unabhängige Kunstwerke verstanden wurden, entspricht einer europäischen Sehgewohnheit. Reine Kopfskulpturen gab es schon in der Antike, die Mode wurde in der Renaissance wiederbelebt und im 19. Jahrhundert in Form von Gipsbüsten popularisiert.

Severed Heads as Works of Art

The Reception of Chinese Buddhist Sculpture

Buddha heads are part of the lifestyle in Western countries today. They are made from a wide variety of materials and stand for attributes such as calm, attentiveness, and inner peace. Very few of their buyers are aware that they are imitations of the severed head of a statue. How has a fragment come to be the symbol of Buddhist thought?

Interest in Buddhist teachings was awakened in Europe in the nineteenth century. The Buddhist artworks of China nevertheless remained largely unknown in the West. Not until the early twentieth century did Japanese and European scholars travel through the country and document the monumental cave temples with thousands of sculptures. Their photographs stimulated the desire to possess such figures. Within only a few years, many of the Buddhist sites – most of which were dilapidated and no longer used for rituals – were looted piece by piece. Often the heads were cut off first and placed on the art market. Torsos followed later.

In China, religious figures had a ritual function. They were not collector's objects, and there was no category for them in the traditional canon of art. In the West, by contrast, they were categorized in the existing system of the visual arts and – much like classical sculpture – appreciated for their aesthetic qualities. It is in keeping with European visual habits that the heads were regarded as independent works of art. Portrait busts had existed in antiquity, and the fashion was revived in the Renaissance and popularized in the nineteenth century in the form of plaster casts of busts.

Die Spuren der Sammler als Teil des Kunstwerks

Siegel und Aufschriften auf chinesischen Malereien

Neben der kaiserlichen Sammeltradition gab es in China zu allen Zeiten beachtliche private Kunstbestände. Eine Sammlung mit Malerei und Schriftkunst von alten Meistern und renommierten Zeitgenossen galt als besonders prestigeträchtig. Bei privaten Zusammenkünften betrachteten und diskutierten die gleichgesinnten Kunstkenner ihre Sammlungen. Dabei war es üblich, dass sie ihre Kommentare und Siegel auf dem Bild hinterliessen. Die künstlerisch gestalteten Siegel und die kalligrafischen Auf- oder Nachschriften empfand man als ästhetische und dokumentarische Bereicherung des Bildes. Sie wurden zu einem sich im Laufe der Zeit kontinuierlich erweiternden Bestandteil des Kunstwerks.

Anhand der Sammlersiegel lassen sich nicht nur die Besitzerketten und Überlieferungswege der Bildrollen nachverfolgen, sie entschlüsseln auch die Wirkungs- und Bedeutungsgeschichte der Kunstwerke und geben Einblick in menschliche Beziehungen, soziale Netzwerke und kulturhistorische Schauplätze.

Die Spuren vieler Kunstwerke, die sich heute in westlichen Museen befinden, führten Anfang des 20. Jahrhunderts nach Shanghai. Die moderne Metropole hatte sich nach dem Sturz der Qing-Dynastie im Jahr 1911 zum wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Chinas entwickelt. Nach der Gründung der VR China 1949 wurde die britische Kronkolonie Hongkong zum wichtigsten Schauplatz für den Handel mit Kunst und Antiquitäten aus China. Von hier wiederum führen Spuren zu Sammlern in die Schweiz. Einer davon war Charles A. Drenowatz, der seine bedeutende Sammlung mit Malerei des 15.–19. Jahrhunderts sowie eine Gruppe von Werken aus dem frühen 20. Jahrhundert 1979 dem Museum Rietberg schenkte.

The Traces of Collectors as Part of the Work of art Seals and Inscriptions on Chinese Paintings

Alongside the tradition of imperial collecting in China, there were always considerable private art collections. A collection with the painting and calligraphy of old masters and renowned contemporaries was regarded as especially prestigious. Likeminded connoisseurs of art gathered in private to view and discuss their collections. It was common for them to leave their comments and seals on the work. These artistically designed seals and calligraphic inscriptions and postscripts were perceived as aesthetic and documentary enriching of the work. Over the course of time, they have become a continuously expanding component of the work of art.

Examining collector's seals makes it possible not only to trace the chain of owners and the paths of transmission of scrolls but also to decode the history of the influence and importance of works of art and to provide insight into human relationships, social networks, and venues of cultural history.

The trails of many of the works of art now in Western museums lead to Shanghai in the early twentieth century. That modern metropolis had evolved into the economic and cultural center of China after the collapse of the Qing Dynasty in 1911. Following the founding of the People's Republic of China in 1949, the British Crown Colony Hong Kong became the most important venue for the trade of art and antiquities from China. Their trails in turn lead to collectors in Switzerland. One of these was Charles A. Drenowatz, who donated his important collection of paintings from the fifteenth to the nineteenth century, as well as a group of works from the early twentieth century, to the Museum Rietberg in 1979.

Der Markt für japanische Kunst im Westen

Die Rolle von Hayashi Tadamasasa

Die politische Wende, die mit dem Ende der aristokratischen Herrschaft 1868 und der beginnenden Meiji-Epoche einsetzte, hatte weitreichende Konsequenzen für die japanische Gesellschaft. Mit der Öffnung und Modernisierung Japans begann ein intensiver Handel mit japanischem Kunsthandwerk im Westen. Umfangreicher Export von traditionellen Kunstwerken sowie die Förderung von neuer Kunstproduktion für den westlichen Markt waren die Folge.

Die Weltausstellungen waren, schon seit der ersten Schau in London 1851, ein Ort der Begegnung, des Austausches und des Wettstreits. 1873 betrat in Wien erstmals Japan diese neue Bühne. Der dortige Erfolg führte zur Gründung einer staatlichen Handelsgesellschaft, Kiryū Koshō Kaisha, für die in Paris auch der spätere Kunsthändler Hayashi Tadamasasa arbeitete. Als Vermittler der traditionellen japanischen Kunst im Westen versuchte er stets, den Blick seiner westlichen Kundschaft für die Schönheit der buddhistischen Kunst und des Kunsthandwerks wie Arbeiten in Lack, Keramik und Metall zu schärfen. Doch im Zuge des Japonismus waren vor allem Farbholzschnitte und Holzschnittbücher gefragt, die er in grossen Mengen absetzte.

Im eigenen Land lange Zeit missverstanden und kritisiert – unter anderem wurde er beschuldigt, die Kulturschätze an Ausländerinnen und Ausländer verscherbelt zu haben – wird Hayashi im Westen als einer der frühesten und einflussreichsten Vermittler der japanischen Kunst geschätzt. Seine vermittelnde Rolle im Japonismus ist von grosser Bedeutung, und sie verdeutlicht zugleich die Ambivalenz der Geschichte: Es gilt stets, die unterschiedlichen Perspektiven auf die Wege der Kunst zu betrachten.

The Market for Japanese Art in the West

The Role of Hayashi Tadamasasa

The political turn that began with the end of the feudal rule in 1868 and the start of the Meiji era, had far-reaching consequences for Japanese society. With the opening and modernizing of Japan, intense trade in Japanese applied arts began in the West. This resulted in both the extensive export of traditional art objects and the promotion of new art production for the Western market.

After the first event in London in 1851, world's fairs had become a site of encounter, exchange, and competition. Japan joined this new forum for the first time in Vienna in 1873. The success reaped there led to the founding of a state owned trading company, Kiryū Koshō Kaisha, for whose Paris branch the later art dealer Hayashi Tadamasasa was employed. As a procurer of traditional Japanese art in the West, Hayashi was at pains to hone his Western clientele's awareness for the beauty of Buddhist art and of crafts objects such as lacquer, ceramics, and metal. However in the wake of Japonisme, the demand was above all for polychrome woodblock prints and books, which he sold in large quantities.

Long misunderstood and criticized in his own country – among other things, he was accused of having sold out cultural assets to foreigners – Hayashi is appreciated in the West as one of the earliest and most influential promoters of Japanese art. His mediating role in Japonisme is of great importance. History's ambivalence becomes evident: it is always necessary to consider the different perspectives of art's trajectory.

Fotografie und Kunst

Eine aufschlussreiche Beziehung

Sehen wir in den gezeigten Bildern eine Fotografie oder sehen wir die Maske, die Figur oder den Webrollenhalter? In welcher Beziehung stehen die Kunstwerke zu den Fotografien, die sie abbilden, und wie beeinflussen sie sich gegenseitig?

Seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat die Fotografie entscheidend zu einer überwiegend ästhetischen Wahrnehmung und damit Kanonisierung von Kunst aus Afrika beigetragen. Durch das Medium der Fotografie konnten Kunstwerke reproduziert und unendlich oft vervielfältigt werden. Dabei ist die Karriere der Fotografie wie auch diejenige von einzelnen Kunstwerken oder Kunstgattungen eng an Ausstellungen geknüpft.

Am Beispiel der Ausstellung *African N**** Art* aus dem Jahr 1935 im Museum of Modern Art in New York lässt sich aufzeigen, wie mit der reduzierten Inszenierung in einem *white cube* und den dort gemachten Aufnahmen ein wichtiger Meilenstein bei der Rezeption der Kunst Afrikas gesetzt wurde: Zahlreiche Kunstwerke waren dort ausgestellt und wurden von Walker Evans fotografiert. Zehn davon befinden sich heute in den Sammlungen des Museums Rietberg; drei davon werden hier zum ersten Mal gemeinsam mit den dazugehörigen Fotografien präsentiert. Die Kunstwerke gelten heute als sogenannte Meisterwerke. Gleichzeitig gewannen auch die Abbildungen an Bedeutung und die Objektfotografie etablierte sich als eigenes Genre.

Die Wechselbeziehungen zwischen Objekt und Fotografie sind im Zusammenhang mit der «Kunstwerdung» beider Objektgattungen zentral. Objekt und Fotografie werden zu beinahe austauschbaren Medien.

Photography and Art A Reveal Relationship

Do we see a photograph in the illustrations shown here, or do we see the mask, the figure, or the heddle pulley? How do the works of art relate to the photographs that reproduce them, and how do they influence each other?

Since the first half of the twentieth century, photography has contributed crucially to an overwhelmingly aesthetic perception and hence canonization of art from Africa. The medium of photography made it possible to reproduce and copy infinitely often. The career of the photograph, like that of individual works and genres of art, is often closely connected to exhibitions.

Using the example of the *African N**** Art* exhibition of 1935 at the Museum of Modern Art in New York, it can be shown how the reduced presentation in a *white cube* and the photographs taken there can establish an important milestone in the reception of Africa's art: numerous works of art, ten of which are now in the collections of the Museum Rietberg, were exhibited there and photographed. Three of them and the corresponding photographs by the American photographer Walker Evans are presented together here for the first time. The works of art are now considered "masterpieces." At the same time, the illustrations themselves also became important, and object photography was established as a genre of its own.

The interrelationships between object and photograph are central to both genres "becoming art." The object and the photograph become almost interchangeable media.

Die Kunst der Diplomatie

Der Austausch von Geschenken im Königtum Bamum

Objekte wechselten in der Kolonialzeit in Afrika auf ganz unterschiedliche Weise den Besitzer: Sie konnten gekauft, getauscht, geraubt oder – wie in diesem Beispiel – geschenkt sein. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entschied sich der Kameruner König Njoya für einen diplomatischen Umgang mit der Kolonialmacht und Mission: Er hiess die Fremden als Alliierte willkommen und arbeitete mit ihnen zusammen. Eine weitere Strategie stellte der Austausch von Geschenken dar. Diese im gesamten Kameruner Grasland verbreitete Tradition zielte darauf ab, Bündnisse zwischen Herrschern zu festigen.

In diesem Sinne machte König Njoya im Jahre 1908 Kaiser Wilhelm II. den Thron seines Vaters zum Geschenk, der heute im Humboldt Forum in Berlin steht. Auch mit Angehörigen der Basler Mission trat König Njoya in einen Austausch von Gaben und Gegengaben ein. Mit dem Leiter der Missionsstation, Martin Göhring, pflegte Njoya eine enge Beziehung und schenkte ihm einen mit Perlen verzierten Hocker sowie eine Büffelmaske, heute in den Sammlungen des Museums Rietberg. Heute wird kontrovers diskutiert, was den kamerunischen Herrscher zu diesem Schritt bewog. War es der Druck der deutschen Kolonialmacht? Oder verfolgte der Bamum-König damit seine eigene politische Strategie im Umgang mit den Fremden?

Das Museum Rietberg ist seit 2009 in einem Kooperationsprojekt mit dem Palastmuseum in Fumban verbunden. Auch heute noch werden unter den Projektpartnern Geschenke gemacht, viel wichtiger ist aber der Austausch von Wissen und Kompetenzen.

The Art of Diplomacy The Exchange of Gifts in the Kingdom of Bamum

Objects changed owners in the colonial era in Africa in very different ways: they could be sold, exchanged, looted, or, as in this example, donated. In the early twentieth century, the Cameroonian King Njoya decided to take a diplomatic approach to the colonial power and the missionaries: he welcomed the foreigners as allies and worked with them. Another strategy was exchanging gifts. This tradition, which was widespread in the whole Cameroon Grasslands, was intended to solidify alliances between rulers.

In that spirit, King Njoya gave his father's throne as a gift to Emperor William II, and it now stands in the Humboldt Forum in Berlin. King Njoya also exchanged gifts with members of the Basel Mission. Njoya had a close relationship with the head of the mission station, Martin Göhring, and gave him a stool adorned with beads as well as a buffalo mask. The Cameroonian ruler's motivation for taking this step is still debated today. Was it pressure from the German colonial power? Or was the Bamum king pursuing his own political strategy for dealing with foreigners?

The Museum Rietberg has been involved in a cooperative project with the Palace Museum in Fumban since 2009. The project partners still exchange gifts, but the exchange of knowledge and competencies is much more important.

Vom kolonialen Unrecht zur kollaborativen Provenienzforschung

Kunstwerke aus dem Königtum Benin

In der neu aufgeflammtten Restitutionsdebatte zu kolonialen Sammlungen aus Afrika spielt das Königtum Benin im heutigen Nigeria eine zentrale Rolle. Vor 125 Jahren zerstörte die britische Armee den Palast in der Hauptstadt Benin City. Im Februar 1897 steckten bewaffnete Truppen weite Teile der Stadt in Brand und entmachteten den damaligen König, Oba Ovonramwen. Tausende von Objekten aus Messing und Elfenbein wurden geplündert und in Europa in Teilen zur Finanzierung der Kriegskosten verkauft.

Auf dem Kunstmarkt gab es eine regelrechte Jagd auf diese bis dahin wenig bekannten Werke aus Benin. Schon früh wurde die Ästhetik und Meisterschaft der Gelbgussarbeiten gerühmt und die Werke wurden zu Ikonen des westlich geprägten Kanons der Kunst Afrikas. Auch in Schweizer Museen befinden sich rund hundert Stücke aus Benin, achtzehn davon im Museum Rietberg. Erstmals werden hier alle Benin-Objekte des Museums zusammen ausgestellt. Doch nicht alle Provenienzen sind lückenlos aufgeklärt.

Um die Frage zu klären, welche Objekte 1897 gewaltsam angeeignet wurden und welche Objekte später nach Europa gelangten, wurde auf Vorschlag des Museums Rietberg die Benin Initiative Schweiz gegründet. In dem vom Bundesamt für Kultur finanzierten Verbundprojekt haben sich acht Museen mit Benin-Sammlungen zusammengeschlossen. Der Fokus liegt auf einem kollaborativen Ansatz, das heisst der gemeinsamen Erforschung der Provenienzen und der Geschichte der Objekte mit nigerianischen Partnerinnen und Partnern. Auf der Grundlage der Forschungsergebnisse und ethisch-politischer Überlegungen entscheiden wir gemeinsam über die Zukunft der Objekte.

From Colonial Injustice to Collaborative Provenance Research

Artworks from the Kingdom of Benin

In the debate over the restitution of colonial collections from Africa, which has come to public attention again recently, the Kingdom of Benin in today's Nigeria plays a central role. More than 125 years ago, the British Armed Forces destroyed the palace in its capital, Benin City. In February 1897, armed troops set fire to large parts of the city and dethroned the king at the time: Oba Ovonramwen. Thousands of brass and ivory objects were looted and sold in Europe to partly finance the war.

On the art market, there was a huge appetite for these works from Benin, which had previously been little known. From the outset, the aesthetics and craftsmanship of the yellow-cast works were praised, and the works became icons of the Western-influenced canon of African art. Around one hundred pieces from Benin can be found in Swiss museums, including eighteen in the Museum Rietberg. All of the museum's objects from Benin are being exhibited together here for the first time. Their provenance has not been completely determined in all cases.

To answer the question of which objects were acquired by force in 1897 and which arrived in Europe later, the Museum Rietberg instigated the foundation of the Swiss Benin Initiative. This joint project funded by the Federal Office of Culture brings together eight museums with Benin collections. It focuses on a collaborative approach, that is to say, research into the provenance and history of the objects conducted with Nigerian partners. On the basis of the results of this research and ethical and political considerations, we will decide together about the future of the objects.

Forschen und Sammeln als transkulturelle Kooperation

Die Terrakotta-Sammlung von Eberhard Fischer

Wenige Bestände im Museum sind so gut dokumentiert wie die Terrakotta-Figuren aus dem indischen Bundesstaat Gujarat. Zu verdanken ist dies dem kunstethnologischen Forschen und Sammeln, das der spätere Direktor des Museums Rietberg, Eberhard Fischer, gemeinsam mit einem ortsansässigen Wissenschaftler, Kurator und Künstler, Haku Shah, Ende der 1960er Jahre betrieb. Nach über 50 Jahren im Privatbesitz kamen 2020 die rund 250 Objekte als Geschenk ans Museum Rietberg.

«Haku Shah hat mir Indien erschlossen», schreibt Eberhard Fischer im Vorwort seines ersten Ausstellungskataloges 1972. Es ist ein Bekenntnis zur Bedeutung der transkulturellen Teamarbeit: Eberhard Fischer dokumentierte mit der Kamera, sein Kollege Haku Shah notierte das im Feld erhobene Wissen, ersterer tippte am Abend die Ergebnisse in die Maschine, letzterer wurde zum Ko-Kurator seiner ersten Ausstellung in Zürich. Urheberschaft, Herstellungsprozess und Verwendung fanden Eingang in Notizen und Etiketten. Interessanterweise erwarben sie die Terrakotta-Figuren in mehrfacher Ausführung. Dabei ging es um das vielfältige Bewahren und Erinnern, das heute in den Museen überliefert ist.

Lange galten die durch ländliche Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker in Indien erschaffenen Artefakte in Europa nicht als Kunst, sondern wurden vielmehr als Ethnographica ausgestellt. Dies könnte einer der Gründe sein, warum kunsthandwerkliche Objekte aus Indien jahrzehntelang nicht durch das Museum Rietberg erworben wurden. Erst seit den 2010er Jahren gelangten Bronzen, Lauten und anderes Kunsthandwerk wie Textilien, Töpfereien oder Schnitzereien in die Sammlungen des Museums Rietberg und geben heute ein umfassenderes Bild des vielfältigen Kunstschaffens in Indien.

Research and Collecting as Transcultural Cooperation The Terracotta Collection by Eberhard Fischer

Few of the holdings in the museum are as well documented as the terracotta figures from the Indian state of Gujarat. This is due to the ethnological research and collection that Eberhard Fischer, who would later be the director of the Museum Rietberg, conducted with the local scholar, curator, and artist Haku Shah in the late 1960s. After more than fifty years in a private collection, around 250 objects were donated to the Museum Rietberg in 2020.

“Haku Shah opened up India for me,” Eberhard Fischer wrote in the foreword of his first exhibition catalogue in 1972. It was a declaration of the importance of teamwork: Eberhard Fischer documented with a camera, and his colleague Haku Shah took notes on the knowledge acquired in the field; the former typed up the results in the evening; the latter became co-curator of that first exhibition in Zurich. Authorship, manufacturing process, and use were recorded in the notes and labels. Interestingly, they acquired the same collections several times. It was about the multiple preservation and memory that is passed down in museums today.

For a long time, artifacts made by rural artists in India were not considered art by Europeans but were exhibited as ethnographica. That may be one of the reasons why for decades craft objects from India were not acquired by the Museum Rietberg. Only since the 2010s have bronzes, sitars, and other craft pieces such as textiles, ceramics, and carvings entered the collections of the Museum Rietberg and now provide a more comprehensive picture of the diverse production of art in India.

Forschung unter der Haut

Der Beitrag der Restaurierung und Konservierung bei der Entschlüsselung der Objektgeschichte

Nicht nur die Rück-, Innen- und Unterseiten eines Werkes, seine Aufschriften und Etiketten oder sein fragmentarischer Zustand liefern Auskünfte über sein Leben. Auch naturwissenschaftliche Analysen sind aufschlussreich, um die verschiedenen Stationen von der Herstellung bis zur Musealisierung aufzudecken.

2010 kaufte das Museum Rietberg zwei persische Türpaneele an. Stil und Motive des Dekors waren typisch für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bei einer genauen Prüfung durch einen Restaurator stellte sich allerdings heraus, dass die beiden Tafeln mehrfach bearbeitet waren: Ende des 19. Jahrhunderts hatten «Modernisten» sie grün übermalt, Mitte des 20. Jahrhunderts ergänzte ein Restaurator Teile des Originals.

Ob es sich nun um ein Original oder nur ein teilweises Original handelt: Das vormuseale Leben der Kunstwerke war oft einem stetigen Wandel unterworfen. Die Kunstwerke wurden transformiert, bearbeitet und umgedeutet. Bei der Restaurierung wird offensichtlich, wie dynamisch mit ihnen umgegangen wurde.

Ergänzend ist anzumerken, dass Restaurierungen sowohl am Museum als auch von externen Fachleuten oder mit Institutionen in den Herkunftsländern ausgeführt werden.

Research Under the Skin The Contribution of Restoration and Conservation to Decoding the History of Objects

Not only the backs, insides, and undersides of a work but also its inscriptions, labels, or its fragmentary state provide information about its "life." Scientific analyses can also be informative when uncovering its various stages en route from its first creation to its entering a museum.

In 2010, the Museum Rietberg purchased two Persian door panels. The style and motifs of their decoration were typical of the first half of the seventeenth century. On closer inspection by a restorer, however, it turned out that the two panels had been reworked several times: at the end of the nineteenth century "Modernists" had painted it over in green; in the mid-twentieth century a restorer replenished parts of the original.

Whether it is an original or only partially original, the pre-museum life of artworks was often subject to constant change. Works of art were transformed, reworked, and reinterpreted. It becomes obvious how dynamic the approach to them was.

It should be added that artworks are restored both in the museum and by external experts, sometimes also working with institutions in their country of origin.

Das Verknüpfen von Daten und Fragmenten

Das Beispiel eines Maya-Reliefs

Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler forschen heute mittels neuester Technologien an einer Textdatenbank und einem Wörterbuch zur Maya-Kultur, indem sie alle bekannten und weltweit verstreuten Kunstwerke und Architekturbestandteile digital erfassen, katalogisieren und beschlagworten. Dabei liefern auch die Herkunftsgeschichten der Objekte wichtige Informationen.

Als die Spanier im 15. Jahrhundert mesoamerikanischen Boden betraten, war die Maya-Kultur bereits seit einem halben Jahrtausend verschwunden und die Palastbauten von Vegetation überwuchert. Karl III. von Spanien, der zuvor als König von Neapel und Sizilien die ersten Ausgrabungen in Pompeji initiiert hatte, beauftragte seine Beamten in Übersee mit der Erkundung der Ruinen im Regenwald. Nicht nur gelangten so erste Illustrationen und Berichte nach Europa, man verschiffte auch Kunstwerke. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lösten Forschungsreisende ein regelrechtes Maya-Fieber aus. Ein globaler Kunstmarkt entstand.

Die Herkunft des 1963 durch das Museum Rietberg angekauften Maya-Reliefs war lange Zeit unbekannt. Nach heutiger Einschätzung gehörte das Relief ursprünglich zu einem Triptychon mit einer Gesamtlänge von gut zwei Metern, das einst die Wand eines Bauwerks schmückte. Zwei Bruchstücke, die als Teile des Zürcher Reliefs identifiziert wurden, sowie die beiden dazugehörigen Tafeln wurden im Tempelkomplex von Pomoná gefunden. Anhand ihrer Abmessungen, der Ikonografie und der Inschriften liess sich die Provenienz aus Pomoná im mexikanischen Bundesstaat Tabasco belegen.

Eine kritische Sammlungsgeschichte, die wie in diesem Fall auch Plünderungen und die illegale Ausfuhr von Objekten aufdeckt, setzt Offenheit bei der Zusammenarbeit mit den Ursprungsländern und gegenüber deren Ansprüchen voraus.

Linking data and fragments

The Example of a Mayan relief

Scholars today are using the latest technologies to create a text database and a dictionary on Mayan culture in which they digitally record, catalogue, and assign keywords to all of the known artworks and architectural components that are scattered around the world. The stories of the objects' origins also provide important information.

When the Spanish first set foot on Mesoamerican soil in the fifteenth century, Mayan culture had already disappeared half a millennium before, and the palace buildings were overgrown with vegetation. Charles III of Spain, who as King of Naples and Sicily had initiated the first excavations in Pompeii, charged his officials abroad with exploring the ruins in the rainforest. This led not only to the first illustrations and reports reaching Europe but also to the first shipments of works of art. During the first half of the nineteenth century, explorers triggered a genuine Mayan fever. A global art market formed.

The origin of the Mayan relief purchased by the Museum Rietberg in 1963 was unknown for a long time. According to the current assessment, the relief originally belonged to triptych with a total length of over two meters that once decorated the wall of a building. Two fragments that were identified as parts of this Zurich relief and the associated panels were found in the complex of the temple of Pomoná. Based on measurements of it, its iconography, and its inscriptions, a provenance in Pomoná in the Mexican state of Tabasco could be demonstrated.

A critical history of the collection, which also exposes looting and illegal export of objects as in this case, demands openness when working with the countries of origin, also with regard to their goals.

Deutsch

1

Büste von Eduard von der Heydt, dem Gründungsdonator des Museums Rietberg

Charles Otto Bänninger (1897–1973), 1953
Museum Rietberg, Zürich, REU 803

Der Bankier Eduard von der Heydt begründete mit seiner Schenkung an die Stadt Zürich das Museum Rietberg, das 1952 seine Tore öffnete. Die Sammlung von der Heydts umfasst bedeutende Kunstwerke, die der Sammler mehrheitlich in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen in Europa und Amerika bei renommierten Galerien erwarb. Seinem Sammelkonzept der «ars enax» liegt ein universalistischer Kunstbegriff zugrunde: Es gibt nur eine Kunst und die findet man in allen Regionen, Kulturen und Religionen der Welt.

2

Kopf eines Bodhisattva

China, Tang-Dynastie, 7. Jh., Stein
Museum Rietberg, RCH 131,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..], ca. 1920, Raphael Perucci, Brusati, 1920, Aaron Vecht, Amsterdam, 1920–1952, Eduard von der Heydt

3

Einige Exemplare aus der Bibliothek von Eduard von der Heydt

Friedrich Sarre, *Kunst des alten Persien*, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1923
Leigh Ashton, *An introduction to the study of Chinese sculpture*, London, Ernest Benn Ltd., 1924
Helmut Glasenapp, *Der Buddhismus in Indien und im fernem Osten. Schicksale und Lebensformen*, Berlin: Atlantis Verlag, 1936
Eckart W. Sidow, *Kunst der Naturvölker. Sammlung Boron Eduard von der Heydt*, Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1932

4

Ragini Bhairavi

Folio aus einer *Ragamitro*-Serie, Indien, Dekkan, Hyderabad, um 1775, Pigmentmalerei auf Papier
Museum Rietberg, RVI 879, Legat Jürg Stockler
Provenienz: [..], Jürg Stockler, Zürich

Diese Ausstellung richtet erstmals den Fokus auf die kunstvoll verzierten Borduren der indischen und persischen Miniaturmalerei und untersucht sie als Gegenstand der Provenienzforschung. Die «Rahmen» der Malereien, die in Alben angelegt wurden, geben Auskunft über die Besitzenden. Als eine Art mobile Galerie konnten Alben immer wieder neu angeordnet werden, bis sie in der neuesten Zeit auseinandergenommen wurden. Von nun an – insbesondere durch den Handel auf dem westlichen Kunstmarkt – konzentrierte man sich auf die einzelnen Blätter.

5

Weibliche Figur, tugubele

Werkstatt der Senufu-Region, Côte d'Ivoire, 19./frühes 20. Jahrhundert, Holz
Museum Rietberg Zürich, RAF 310, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [..], 1952/0–1954, Emil Storrer

Der Kunsthandler Emil Storrer prägte wie kein zweiter die Afrika-Sammlung des Museums. Er sass drei Jahrzehnte in dessen Ankaufskommission und vermittelte über 130 Kunstwerke, darunter heute ikonische Stücke, ans Museum. Seine jährlichen Einkaufsreisen in die Côte d'Ivoire waren die Quelle für seine Sammlung und

6

Vier alte Inventarkarten (in Gebrauch von den 1960er Jahren bis 2004)

Museum Rietberg, Schriftarchiv

Inventarkartekarten bildeten neben dem Inventarbuch bis 2004 das Herzstück der Sammlungsdokumentation. Dabei wurden im Laufe der Zeit verschiedene Informationen zu den Objekten notiert und laufend ergänzt: neben Angaben zur Künstlerin oder dem Künstler, zum Werk selbst, der Datierung und genauen Herkunft wurden auch der Vorbesitz vermerkt. Heute arbeitet das Museum mit einer digitalen Datenbank und fragt bei Erwerbungen Informationen zur Geschichte und Provenienz des Werkes ab.

7

Gongschlegel mit Prophetenvogel

Werkstatt des Hofes von Benin, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 2. Hälfte 17.–19. Jh., Bronze, Gelbguss-Legierung
Museum Rietberg, RAF 609, Geschenk Catharina Dohrn, Hans-Ulrich Trüb, Stephanie Zuehlig
Provenienz: 17.–19. Jh. – vermutlich 1897, Königspalast Benin City, vermutlich 1897 geplündert durch die britische Armee; [..], vor 1928 – spätestens 1974, Hen Coray; 1974–1985, Hans Coray; 1985–2001, Hans W. Köpp

Selten ist die Abfolge von Besitzenden, das heisst die Provenienz, bei den Objekten aus den Sammlungen bekannt. Die verschlungenen Wege müssen so Lücken-

8

Jüngling und Kurtisane im Tanzkostüm

Aus der Serie *Dos Nikawa-Fest im Vergnügungsquartier*, Kitagawa Utamaro (um 1754–1808), Japan, Edo-Zeit, 1808, Farbholzschnitt, Farben auf Papier, Reproduktion
Museum Rietberg, RJP 2717, Geschenk Willy Bolter
Provenienz: [..], bis 1902 oder 1906, Haraschi Tadamasai, [..], um 1920–1956, Willy Bolter, Baden

9

Exlibris von Georg Reinhart

In *Exposition de sculptures et bronzes anciens de l'Inde*, C.T. Loo, Paris, 14. Juni–31. Juli 1935, Paris; C.T. Loo 1935
Museum Rietberg, Bibliothek

Die Tradition des künstlerisch gestalteten Exlibris, das meistens auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels angebracht wurde, verweist auf die lange Geschichte des Kennzeichnens von Büchersammlungen. Ein Exlibris ist somit auch ein Provenienzmerkmal. Bereits 1957 gelangte ein Teil der Bibliothek von Georg Reinhart an das Museum Rietberg. Die Bestände lassen Rückschlüsse auf seine Erwerbstätigkeit sowie seine Auseinandersetzung mit der Kunst Asiens zu. Neben den gesamten Kunstwerken zeigt auch die Bibliothek die vielfältige Verflechtungsgeschichte von Georg Reinhart mit der asiatischen Welt auf.

10

Rituelles Speisegefäss vom Typ *gi*

China, frühe Westliche Zhou-Dynastie, ca. spätes 11./frühes 10. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 26, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..], ab ca. 1930er Jahre–1952, Eduard von der Heydt

11

Kopfbrecher

Peru, Nasca, 2. Jh. v. Chr.–6. Jh. n. Chr., gebrochener Ton
Museum Rietberg, PRB137, Ankauf mit Mitteln der Dr. Adolf Streuli-Stiftung
Provenienz: [..], 1988, Carmen Geckle

12

Beutel und Kissen zu Rōjō, Nō-Maske einer alten Frau

Japan, Edo-Zeit, spätes 18./frühes 19. Jh.,
Museum Rietberg, RJP 4008, Geschenk Baltnasar und Nami Reinhart
Provenienz: spätes 18. Jh./frühes 19. Jh.–um 1907/1913, Fürstenfamilie Narakachi-Maeda; um 1907/1913–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br.; durch Vermittlung von Hayashi Tadamasai und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Baltnasar Reinhart, Winterthur

Selten sieht man im Kunstmuseum Behälter oder Aufbewahrungssysteme von Kunst. Beutel und Kissen für Nō-Masken gehören jedoch eng zum Kunstwerk und geben auch Auskunft über die Besitzenden der Masken. Deshalb werden sie hier gezeigt. Kissen und Beutel wurden mit dem Maskentyp beschriftet, da ein strenges System der Aufbewahrung vorgesehen war. Wir kennen den Weg der Nō-Maske, zu der dieser Beutel und dieses Kissen gehören, ziemlich genau, wenn auch die

Deutsch

Besitzerwechsel in Japan nicht bis ins letzte Detail entschüsselt sind.

13 Bodhisattva Avalokitesvara

China, Ming-Dynastie, Yongle-Märke und -Periode (1403 - 1424), feuervergoldete Messinglegierung
Museum Rietberg, BA 52,
Dauerleihgabe Bertl Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...]: ca. 1960er/1980er Jahre-1995, Bertl Aschmann; seit 1995, Bertl Aschmann-Stiftung

14 Rückseite des Bildes Rituale am Ghat eines Pilgerortes

Meister der ersten Generation nach Manaku und Nainsukh von Galer, Indien, Pahar-Gebiet; Galer, um 1775, Pigmentmalerei mit Gold auf Papier
Museum Rietberg, RV 2207,
Geschenk Erben Werner Reinhardt
Provenienz: [...]: 1908/1910, S. Bahadur Shah, Lahore; um 1908/1910-1951, Werner Reinhardt, Winterthur; 1951-2002, Erben Werner Reinhardt

15 Aufsatz in Gestalt eines nackten weiblichen Wesens

Iran, Luristan, Beginn 1. Jt. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RVA 2116,
Geschenk Rudolf Schmidt
Provenienz: [...]: 1933-1970, Rudolf Schmidt

16 Rechnung von Emil Storrer vom 5. Januar 1955 für eine geschnittene weibliche Holzfigur

Museum Rietberg, Schriftarchiv, K.0003-0002

17 Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen, [Zürich: Kunstgewerbemuseum,] 1945

Museum Rietberg, Bibliothek

Bevor das Museum Rietberg 1952 seine Tore als Kunstmuseum für aussereuropäische Kulturen öffnete, zeigte das Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich Ausstellungen von nicht westlicher Kunst; so 1931 Objekte aus der Afrika-Sammlung von Han Cory und ab 1932 immer wieder Teile der Sammlung von Edvard von der Heydt. Nachdem 1941 eine grosse Ausstellung zur asiatischen Kunst aus Schweizer Sammlungen präsentiert wurde, rückte wenig später die afrikanische Kunst ins Zentrum.

18 Fragment einer Wilkerei

Peru, Wari, Mittlerer Horizont, 7.-11. Jh., Kamelidenhaar, Baumwolle; Kette vertikal im Bild
Museum Rietberg, RPB 1303b,
Ankauf mit städtischen Mitteln
Provenienz: [...]: 1953, Guillelmo Schmidt-Pizarro, Gent; 1953-1955, Kunstgewerbemuseum Zürich

Präkolumbische Textilien wurden für den Kunstmarkt und die westlichen Sammler häufig zerschnitten. Somit haben wir es hier im Museum mit Fragmenten zu tun,

mit Buchstücken einer ehemals umfangreichen Komposition. Wir können damit im Museum häufig nur Ausschnitte präsentieren, denn die wenigsten Textilien sind vollständig erhalten geblieben. Was sagt diese Tatsache über unsere Sammelpraxis aus? Was erkennen wir in diesen Ausschnitten?

19 Die Weltkunst-Bücherei, herausgegeben von Paul Westheim

Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin: Ernst Wasnuth, 1920
Indische Miniaturen der islamischen Zeit, mit einer Einleitung von Prof. Sattar Kehrli, Bd. 6, Berlin: Ernst Wasnuth 1921

Otto Burchard, *Chinesische Kleinplastik*, Bd. 12, Berlin: Ernst Wasnuth, 1921 (Bibliothek Josef Gier, M. Gladbach)
Leonhard Einstein, *Nordwest-amerikanische Indianerkunst*, Bd. 17, Berlin: Ernst Wasnuth, ca. 1929, Geschenk des Verfassers an Edvard von der Heydt; 22.1.1930
Museum Rietberg, Bibliothek

Die *Weltkunst-Bücherei* mit ihren 20 Bänden war der Versuch, eine universale Kunstgeschichte zu schreiben. Diese Buchreihe wurde in den 1920er Jahren vom Kunstkritiker, Sammler und Autor Paul Westheim herausgegeben. Die verschiedenen Kunstgattungen wurden unter einen Kunstbegriff subsumiert, europäische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und solche aus den jeweiligen Kunstregionen verfassten diese Grundlagentexte.

20 Polospielerin auf galoppierendem Pferd

China, Tang-Dynastie (618-907) mit modernen Ergänzungen, Tonware mit weisser Engobe und Spuren von Katbemalung
Museum Rietberg, RCH 532,
Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich

21 Etiketten von Eberhard Fischer/Haku Shah

Provenienz: [...]: September 1927, Leon Wannleck, Paris; September 1927-1952, J.F.H. Menten

Museum Rietberg, Schriftarchiv

22 Aufhängehaken

Werkstatt der Sepik-Region, Papua-Neuguinea, Mittlerer Sepik, 19./frühes 20. Jh., Holz
Museum Rietberg, RME 118,
Geschenk Edvard von der Heydt
Provenienz: [...]: bis 1945, Nell Walden; ab 1945, Edvard von der Heydt

Auf der Rückseite des Aufhängehakens sind die Inventurnummern des Museums Rietberg (RME 118) sowie jene von Nell Walden (Pap. 1032) ersichtlich. Weiter unten befindet sich ein Zolkleber (rechts) und ein weiter nicht identifizierter Kleber. Bei der Betrachtung der Kunstwerke von der Rückseite her entdeckt man spannende Details wie etwa das Gesicht auf der Hängevorrichtung, das auch auf der Vorderseite zu sehen ist. Man wüsste gerne: Von wem wurde der Haken ursprünglich im Sepik-Gebiet erworben und weshalb?

23 Pferd mit Reiter

Indien, Gujarat, 1968-1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020.15,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1968/1969-2020, Eberhard Fischer, gesammelt gemeinsam mit Haku Shah

Jahrzehntlang sammelte die Abteilung für indische Kunst am Museum Rietberg höfische Miniaturmalerei oder alte hinduistische Tempelskulpturen. Erst im letzten Jahrzehnt wurden auch Werke von gesellschaftlichen Minderheiten und der Volkskunst aufgenommen. So verfügt das Museum heute über «tribale» Bronzefiguren und umfangreiche Bestände an Textilien und Figuren, wie etwa dieses Terrakotta-Pferd.

24 Siegel des Sammlers Yan Gai (1824 – nach 1893) und eines Besuchers Hu Zhen (1817 – 1862), geschnitten von Qian Song

Auf: Das Lied vom Grosse Lan-
de Wu, Lu Zhi (1468-1576), Chi-
na, Ming-Dynastie, datiert 1534,
Tasche und leichte Farben auf
Papier
Museum Rietberg, RCH 1134,
Geschenk Charles A. Drenewatz

25 Eine Töpferin aus Mandvi beim Anbringen des Halses am Körper eines Terrakotta-Pferdes

Eberhard Fischer, Indien, Gujarat, Mandvi, 1969, Cellulosemitrat
Museum Rietberg, FEF 104-30,
Dauerleihgabe Eberhard Fischer

Einführung in die Ausstellung Objektgeschichten



Deutsch

1 Ingresi Raja («englischer König»), Kolam-Maske

Sri Lanka, Westküste, 19. Jh.,
Museum Rietberg, RW 2306SL,
Geschenk Alice Boner
Provenienz: [...]:1934–1971,
Alice Boner

Alice Boner (1889–1981) kaufte diese Theatermaske 1934 bei ihrer Ankunft in Colombo, Sri Lanka. Sie war auf dem Weg nach Indien, wo sie sich in Varanasi niederlassen wollte. Begeistert über ihren Erwerb schrieb sie in ihr Tagebuch: «Ich kaufte drei Masken und sandte sie nach Calcutta. Eine ist herrlich, der Kopf eines Helden mit gespanntem Gesicht, aufgerissenen Augen und entzückendem Backenbärtchen. Darüber ein fabelhafter, meterhoher Kopfputz».

2 Entwurf für ein Plakat der Tanzgruppe von Uday Shankar

Alice Boner, Paris 1934, Aquarell
auf Papier, Reproduktion
Museum Rietberg, AB 604,
Geschenk der Erben von
Alice Boner
Provenienz: 1934–1981, Alice
Boner; 1981–2009, Ebenjamein-
schaft von Alice Boner

Alice Boner arbeitete eng mit dem indischen Tänzer Uday Shankar zusammen. Ein wichtiger und immer wiederkehrender Bestandteil seiner Choreographien war der tanzende Shiva. Die Symbolik des Gottes, der im Tanz die Welt erschuf und zerstörte, faszinierte sowohl Uday Shankar als auch Alice Boner. Für zwei Auftritte von Shankar und seiner Truppe in der Pariser Salle Pleyel am 6. und 12. Juni 1934 entwarf sie dieses Plakat.

3 Blick in den Innenhof des Hauses am Assi Ghat

Alice Boner, Aquarell auf Papier,
nicht datiert, 1970er Jahre (?),
Reproduktion
Museum Rietberg, AB 1592Z,
Geschenk der Erben von
Alice Boner
Provenienz: ca. 1970–1981,
Alice Boner; 1981–2009,
Ebenjameinschaft von Alice
Boner

Das von Alice Boner gemalte Aquarell zeigt den Blick in den Innenhof ihres geliebten Hauses in Varanasi, das fast 40 Jahre ihren Arbeits-, Wohn-, und Rückzugsort bildete. Mit Sorgfalt dekorierte und inszenierte sie dort ihre Kunstwerke, Bronzen, Textilien, Malereien und Skulpturen. Die Skulptur in der Nische befindet sich noch heute im Alice Boner Institut.

4 Alice Boner auf der Terrasse ihres Hauses mit Skulpturen aus ihrer Sammlung

Indien, Varanasi, 1965–1978,
Celluloseacetat/Polyester,
Reproduktion
Museum Rietberg, ABF 624-4,
Geschenk Zentrum Guggenheim
Davos
Provenienz: 1965/1978–1981,
Alice Boner; 1981–1998, Georgette
Boner; 1998–2014, Ambros Boner;
2014–2016, Ebenjameinschaft von
2016, Zentrum Guggenheim Davos

Das Foto zeigt Alice Boner auf der Dachterrasse ihres Hauses in Varanasi. Sie sitzt neben einer Gruppe von Skulpturen, die sie auf den Stufen zum Wasserark positionierte (siehe 5). Die Terrasse existiert nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form. Sie wurde in den 1990er Jahren überbaut und bildet heute die zweite Etage des Alice Boner Instituts.

5 Pfeilerkapitell mit vier Ganas (göttliche Begleiter Shivas)

Indien, Uttar Pradesh, 11. Jh.,
Sandstein
Museum Rietberg, RW 234,
Geschenk Alice Boner
Provenienz: [...]:bis 1971,
Alice Boner

Das Kapitell hatte Alice Boner auf ihrer Dachterrasse in Varanasi aufgestellt (siehe Nr. 4). Es ist nicht bekannt, warum, wann oder wie sie dieses Objekt erwarb. Was es der Umstand, dass sie sich im Rahmen ihrer Forschungen zu indischen Tempeln speziell für Kapitelle als Architekturelemente interessierte? Oder interessierte sie sich für die abgebildeten Figuren?

6 Indrani und Chamunda

Indien, Khajuraho-Gegend, 11. Jh.,
grauer Sandstein
Museum Rietberg, RW 235,
Geschenk Alice Boner
Provenienz: [...]:bis 1971,
Alice Boner

7 Brief von P. C. Dasgupta an Alice Boner, 6. Mai 1957

Museum Rietberg, Schriftfarnachiv,
AB.01-03, Reproduktion

Alice Boner schenkte 1957 eine Gruppe von Terrakotta-Figuren dem Astutosh Museum of Indian Art in Calcutta, dem ersten Universitätsmuseum Indiens. Die Figuren stammten ursprünglich aus Varanasi, wo sie ganz in der Nähe von Alice Boners Haus bei Grabungen geborgen wurden. Es handelt sich um kleine Figuren aus gebranntem Ton, die bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. datiert werden und somit zu den frühesten Zeugnissen indischer Kunst gehören. Alice Boner wollte dieses archäo-

logische Fundgut nicht bei sich behalten, sondern zur konservatorischen Betreuung und wissenschaftlichen Erforschung einem indischen Museum übergeben. In diesem Brief bestätigt der Museumsdirektor P. C. Dasgupta den Eingang der Objekte und bedankt sich bei Alice Boner für ihre Schenkung.

8 Brief von Alice Boner an Elsy Leuzinger, 29. November 1958

Museum Rietberg, Schriftfarnachiv,
AB.02-04, Reproduktion

Ab den 1940er Jahren fragte sich Alice Boner, was mit ihrer Sammlung nach ihrem Tod passieren solle. Sie beschloss, ihre Sammlung als Leihgabe oder Schenkung an ein Schweizer Museum zu übergeben. Mit der Gründung des Museums Rietberg im Jahre 1952 war eine neue Kulturinstitution in Zürich aufgetaucht, die Alice Boners Interesse geweckt hatte. Mit Ely Leuzinger, die ab 1956 als Direktorin dem Museum vorstand, pflegte sie einen zunehmend freundschaftlichen Kontakt. In diesem Brief informiert sie Ely Leuzinger über ihre Bemühungen und schlägt zudem vor, weitere Kunstwerke für das Museum in Indien zu erwerben.

9 Brief von Alice Boner an Botschafter Dr. August R. Lindt, 25. August 1971

Museum Rietberg, Schriftfarnachiv,
AB.01-04, Reproduktion

In diesem Brief aus Davos informiert Alice Boner den Schweizer Botschafter Dr. August R. Lindt (1905–2000) über das Eintreffen ihrer Sammlung in Zürich. Sie ist froh, dass ihre Sammlung nach drei Jahren intensiver und schwieriger Verhandlungen mit verschiedenen Ministern der indischen Regierung nun end-

Deutsch

lich in ihre neue Heimat gelangt ist. Alice Boner dankt am Ende dem Botschafter, denn er hatte massgeblich zum Erfolg der Verhandlungen beigetragen.

10 Liebespaar

Indien (Zentralindien),
Chandela-Dynastie, 11. Jh.,
Sandstein
Museum Rietberg, RV1 258,
Geschenk Alice Boner
Provenienz: [...]; bis 1971,
Alice Boner

Diese Skulptur gehört zu den Highlights in Alice Boners Sammlung. Sie wurde immer wieder in Ausstellungen gezeigt, auf Postkarten oder in Katalogen publiziert. Vermutlich erwarb sie dieses Objekt aufgrund ihres Interesses an den berühmten Tempelanlagen von Khajuraho, die sie mehrfach be- und untersucht hatte.

11 Schwebender Vidyadhara mit Musikinstrument

Indien, Uttar Pradesh, 12. Jh.,
belger Sandstein
Museum Rietberg, RV1 240,
Geschenk Alice Boner
Provenienz: [...]; bis 1971,
Alice Boner

12 Liste der Figuren in Alice Boners Haus am Assi Ghat, datiert 1948

Museum Rietberg, Schriftarchiv,
A.B.01-03, Reproduktion

13 Inventarbuch mit der Schenkung Alice Boners

Museum Rietberg, Schriftarchiv,
S.0001-0001, Inventarbuch IV,
Reproduktion

14 Bücher aus der Bibliothek von Alice Boner

Hippolyte Fauche, *Le Maho-Bharata*, Paris: A. Durand
Benjamin Duprat, 1863-1870
P.-J. Auguste Urban, *L'Inde pittoresque*, Paris: Dauvin et Fontaine, 1840
Alice Boner and Sadasiva Rath, *Sarwa with Rajendra Rasa Das, «New light on the Sun Temple of Konarak, The Chowkhanba Sanskrit Series Office, Varanasi 1972*
Ali Tchellebi-ben-Saleh, *Cortes et robes indiennes*, Paris: 1778
Museum Rietberg, Bibliothek

Alice Boner publizierte im Laufe der Jahre eine Reihe wichtiger Bücher über indische Kunst, besonders zu mittelalterlichen hinduistischen Skulpturen und indischer Tempelarchitektur. Ihr besonderes Interesse galt der Übersetzung und Veröffentlichung von Quellentexten, die sie in Zusammenarbeit mit Experten aus dem Sanskrit ins Englische übersetzte. Für ihre Forschung baute sie eine grosse Bibliothek auf, die heute in Teilen in der Bibliothek des Museums Rietberg sowie im Alice Boner Institut in Varanasi zugänglich ist. Zu den Büchern gehören bedeutende Standardwerke zur indischen Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

15 Chamba Rumal mit Krishnas Hochzeit

Indien, Himachal Pradesh,
18./19. Jh., Baumwolle,
Seidenfäden
Museum Rietberg, RV1 643,
Geschenk Georgette Boner
Provenienz: [...]; 1934-1981,
Alice Boner; 1981-1989,
Georgette Boner

Chamba Rumals sind beidseitig bestickte Seidentextilien, die in der Pahari-Region Indiens zum Bedecken von kostbaren

Gegenständen wie etwa Geschenken verwendet wurden. Alice Boner erwarb eine ganze Gruppe dieser Textilien, denn sie fand ähnliche Motive und Ornamente in den Malereien und Textilien der Pahari-Region. Dieses Textilbild zeigt Krishna, einen ihrer Lieblingsgötter. Sie hatte zeitweils eine besonders innige Beziehung zu diesem hinduistischen Gott.

16 Radha und Krishna bei Gewitter

Meister der zweiten Generation nach Nainsukh und Manaku von Gujrat, Indien, Pahari-Gebiet, Kangra, 1800-1825, Pigmentmalerei mit Gold auf Papier
Museum Rietberg, RV1 1377,
Legat Alice Boner
Provenienz: [...]; bis 1981,
Alice Boner

17 Radha und Krishna auf einem Thron

Indien, Pahari-Gebiet, Kangra, 1850-1875, Pigmentmalerei mit Gold auf Papier
Museum Rietberg, RV1 1706,
Geschenk Georgette Boner
Provenienz: [...]; bis 1981,
Alice Boner; 1981-1993,
Georgette Boner

Als Kunstsammlerin trug Alice Boner, seit sie sich 1935 in Indien niedergelassen hatte, über 650 Miniaturen zu einem einzigartigen Konvolut zusammen. Nach ihrem Tod 1981 ging der Grossteil der Sammlung an das Museum Rietberg. Thematisch interessierte sich Alice Boner besonders für die Darstellung des Göttlichen in der Malerei. Die indische Götterwelt bot ihr reiches Material und neben Einzelbildern von Göttern und Göttinnen fanden zahlreiche Szenen der wichtigen hinduistischen Erzählungen Eingang in ihren Besitz. Am weitest häufigsten sammelte sie Bilder des hinduistischen Gottes Krishna beziehungsweise Vishnu.

18 Lavanyavati und Chandrabhanu

Palmblattmanuskript (Fragment),
Rajgunath Prusti, Indien, Orissa,
Ganjam-Distrikt, Mundamarai,
um 1880
Museum Rietberg, RV1 1195,
Legat Alice Boner
Provenienz: [...]; bis 1981,
Alice Boner

In Alice Boners Sammlung finden sich zahlreiche Palmblattmanuskripte aus Orissa. Die Kunst der Palmblatt-Malerei, die eine mit Lampennuss ausgeführte Gravur ist, wurde noch bis ins 20. Jahrhundert gepflegt. Die meisten bemalten und beschriebenen Palmblätter in ihrem Besitz sind unvollständig und beinhalten lokale Dichtwerke. So auch die elf Blätter eines Lavanyavati-Manuskripts. Es überliefert das Werk des Oriya-Dichters Upendra Bhanja (18. Jh.) – die Liebesgeschichte zwischen der Prinzessin Lavanyavati (Labanyabati) und dem Prinzen Chandrabhanu (Chitrabhanu) – in Wort und Bild. Die gezeigten Szenen handeln von Episoden rund um die Hochzeit der beiden Hauptfiguren.

Deutsch

1 Herwarth und Nell Walden im Spoisezimmer ihrer Berliner Wohnung, 1916

bpk/Staatsbibliothek zu Berlin, Reproduktion

Die ausgebildete Musikerin und Übersetzerin, später als Journalistin und Künstlerin tätige Nell Walden (1887–1975) stand durch die Heirat mit dem Gründer der Zeitschrift *Der Sturm*, Herwarth Walden (1878–1941), und ihre darauf folgende Zusammenarbeit in der gleichnamigen Galerie und dem Verlag in den 1910er und 1920er Jahren im Zentrum der Avantgarde. Die Zeitschrift *Der Sturm* gehörte zu den führenden avantgardistischen Zeitschriften; die Galerie vertrat Künstlerinnen und Künstler wie Franz Marc, Wassily Kandinsky und Marc Chagall (im Hintergrund). Immer wieder zeigte die Galerie auch aussereuropäische Kunst.

2 Nell Walden in ihrer Berliner Wohnung mit ihren eigenen Bildern, um 1925

bpk/Staatsbibliothek zu Berlin, Reproduktion

3 Nell Walden in ihrer Berliner Wohnung mit ihren Sammlungen ausseruropäischer Kunst, um 1925

bpk/Staatsbibliothek zu Berlin, Reproduktion

Nell Walden posiert für einen unbekannteren Fotografen einerseits vor ihren eigenen Werken, andererseits vor den in den 1910er und 1920er Jahren angekauften Sammlungsgegenständen. Die «Sammlung» wird den Betrachtenden am über-

frachten Neben- und Übereinander eindrücklich vor Augen geführt. Die vier in der Vitrine gezeigten Objekte und weitere Werke befinden sich heute in der Sammlung des Museums Rietberg. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Avantgarde erworbenen und gesammelt, zeigen die Fotografien die jeweils getrennte private Inszenierung als Künstlerin und Sammlerin.

4 Tanzstab

Werkstatt der Tolai-Region, Papua-Neuguinea, Neubritannien, Gazelle-Halbinsel, 19. Jh., Holz, bemalt
Museum Rietberg, RME 487
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] bis 1945, Nell Walden; ab 1945, Eduard von der Heydt

5 Tanzstab

Papua-Neuguinea, Neubritannien, 19./frühes 20. Jh., Holz, bemalt
Museum Rietberg, RME 486,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] bis 1945, Nell Walden; ab 1945, Eduard von der Heydt

6 Der Sturm, Sonderheft Afrika- und Südsee-Kunst

Mai 1926, mit Ausstellung in der Galerie Der Sturm, Reproduktion

In der Sturm-Galerie wurden ab 1921 mehrmals aussereuropäische Artefakte gezeigt. 1926 folgte die Ausstellung *Afrika- und Südsee-Kunst*. Nell Walden war mit ihrer Sammlung eine der Lehgebenden. Die Werke wurden mit ihrer geographischen Zugehörigkeit erfasst, doch künstlerische Qualität galt als entscheidendes Kriterium. Im Katalog schrieb Herwarth Walden: «Kein Speer, kein Kamm, kein Teller, kein Schurz, der nicht ein Kunstwerk ist.»

7 N****-Plastik/Götze/Lagos

Bildpostkarte mit Figur aus der Sammlung Walden, 1917
Museum Rietberg

8 Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen

Ausstellung in der Galerie von Alfred Flechtner, 6.–26. September 1927, Berlin, Bibliothek Kunsthaus Zürich, Reproduktion

9 Nell Walden Heimann: Unter Sternen. Gedichte, Berlin: Felix Stössinger Verlag, 1933

Museum Rietberg, Bibliothek

Die Verbundenheit von Nell Walden mit dem Gründungssammler des Museums Rietberg, Eduard von der Heydt, kommt in dem Gedicht *Monte Verità, 1928* zum Ausdruck. Noch in Berlin lebend, besuchte sie von der Heydt in den späten 1920er Jahren mehrfach auf seinem Anwesen. Davon zeugen Fotografien und Eintragungen im Gästebuch von der Heydts sowie die beiden Gedichte, die hier zu lesen sind. Diesen Gedichtband schenkte Nell Walden 1933 der Bibliothek des Monte Verità. Das Exemplar trägt das Stiftungs-Eklibris der Bibliothek des Monte Verità und weist einen Stempel «Kunthotel Monte Verità Ascona» auf.

10-11 Korrespondenz

Nell Walden an Rudolf Zeller, 20. Februar 1938, Historisches Museum Bern, Archiv, 001-008, 010, Reproduktion

Johannes Itten an Eduard von der Heydt betreffend Erwerbung der Sammlung Nell Walden, 9. Mai 1946, Stadtarchiv Zürich, V.B.6.33, Reproduktion

Nell Walden stand mit Rudolf Zeller, dem Direktor des Bernischen Historischen Museums und zeitweiligen Verwalter ihrer nicht-westlichen Sammlung in engem Kontakt. Sie berichtete ihm von ihren Geldnöten, während gleichzeitig die Zukunft ihrer umfangreichen Sammlung sie bedrückte. Eduard von der Heydt wurde als potentieller Käufer genannt. Sie kannte ihn schon aus ihrer Berliner Zeit und war mit ihm freundschaftlich verbunden. Einige Jahre später erwarb von der Heydt tatsächlich zahlreiche Werke, wobei Johannes Itten hier als Vermittler fungierte. Der Ankauf 1946 erfolgte bereits im Hinblick auf das Museumsprojekt von Itten und von der Heydt, das spätere Museum Rietberg.

12 Elefantenmaske der Kuusi-Gesellschaft, tukum

Werkstatt der Bamileke-Region, Kamerun, 1890, Baumwolle, Glasperlen
Museum Rietberg, RAF 725,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] bis 1945, Nell Walden; ab 1945, Eduard von der Heydt

Deutsch

B

Vielfältige Verschiebungen Die nationalsozialistische Kulturpolitik und die Sammlung von Nell Walden

13

Grosse Flügelmaske

Papua-Neuguinea, Neuirland, 19. Jh., Holz, Bast, Frucht kapseln, Textilien
Museum Rietberg, RWE 405
Groschenk, Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] bis vor 1932,
Albert und Toni Neisser; späters-
tens 1932 – 1945/46, Nell Walden;
ab 1945/46, Eduard von der Heydt

Diese Maske stammt von der Insel Neuirland im Bismarck-Archipel in Papua-Neuguinea. Die geografischen Bezeichnung des Archipels verweist auf die deutsche Kolonialgeschichte, die mit dem Ersten Weltkrieg auch im Pazifik endete. Diese geschützten Kunstwerke wurden im Kontext eines umfangreichen Bestätigungsrituals verwendet. Die Geschichte der Erwerbung auf der Insel Neuirland muss vorläufig im Verborgenen bleiben. Wir wissen nicht, wie der Sammler Albert Neisser (1855 – 1916), ein deutscher Dermatologe, und seine Frau Toni (1861 – 1918), eine Kunstmäzenin, in ihren Besitz kamen.

14

Aussereuropäische

*Kunst. China, Persien,
Peru, Naturvölker,*
35. Auktion des Stutt-
garter Kunstkabinetts,
11. April 1956

Museum Rietberg, Bibliothek

1956 kamen im Stuttgarter Kunstkabinett drei private Sammlungen zur Versteigerung: Hans Levy, Berlin, Sammlung Marcus, San Francisco sowie Nell Walden, Bad Schinznach.

Das Exemplar des Auktionskatalogs in der Bibliothek des Museums Rietberg trägt die handschriftlichen Anmerkungen von Hans Himmelhöfer, einem Kunstethnologen, Sammler und Händler. Die Einleitung zur Sammlung Nell Walden mit knapp 200 Nummern verfasste J. F. Glück vom

Lindenmuseum Stuttgart. Die Einmaligkeit der Sammlung Walden wurde mit dem Verschwinden der «naturvölkischen» Kunst hervorgehoben – ein gängiges Narrativ bei der Bewerbung von traditionellen nicht-westlichen Kunstgegenständen, die jedoch die zeitgenössische aussereuropäische Kunstproduktion verkannnte.

Deutsch

Macht durch Kunst
Kaiserliches Sammeln in China

C

1 Kaiser Yongzheng beim Lesen in seiner Bibliothek

Aus dem Album *Yinzhens Lieblingsbeschäftigungen*: «Am Wärmebecken sitzend lesen», namentlich nicht bekannter Hörnaler, China, Qing-Dynastie, ca. 1723–1735, Tusche und Farben auf Seide, 37,5 x 30,5 cm, Palace Museum Beijing, Reproduktion

2 Die zwölf Schönheiten des Prinzen Yong

Namentlich nicht bekannter Hörnaler, China, Qing-Dynastie, 1. Hälfte 18. Jh., Tusche und Farben auf Seide, 184 x 98 cm, Palace Museum Beijing, Reproduktion

Die kaiserliche Kunstsammlung wurde nicht nur in speziellen Räumen aufbewahrt, auch die privaten Gemächer am Hof waren mit Objekten bestückt. In Schaukästen und verzieren Regalen wurden verschiedene Sammelstücke zur Schau gestellt, wie archaische Bronzegefässe, Jadeschnitzereien, Keramik und alte Bücher.

3 Glocke vom Typ *niu zhong*

China, Ostliche Zhou-Dynastie, Zeit der Streitenden Reiche (ca. 475–221 v. Chr.), Bronze
Museum Rietberg, RCH 72,
Geschenk, Ernst Winkler
Provenienz: [...] T. Y. King, Hongkong, ab 1950er Jahre–1985,
Ernst und Marie Louise Winkler, Hongkong

Den Glocken des Altertums kam als Sammelobjekt eine ganz besondere Bedeutung zu. Da sie in der rituellen Musik die zentrale Rolle spielten, wurden sie zu einem Symbol für gesellschaftliche Harmonie und perfekte politische Ordnung. Um diese

Ideale wiederzubeleben, liessen die Herrscher späterer Dynastien auch Glocken im alten Stil nachgiessen.

4 Archaisierendes Zeremonialgefäss vom Typ *hu*

China, Qing-Dynastie, Qianlong-Cloisonné
Marke und -Periode (1736–1795),
Museum Rietberg, U 270,
Dauerleihgabe Sammlung Alice
und Pierre Udry
Provenienz: [...] vor 1985, Alice
und Pierre Udry

Zur kaiserlichen Sammlung gehörten nicht nur archaische Bronzen und Jaden, sondern auch zeitgenössisches Kunsthandwerk. Besonders beliebt waren Stücke, die Form und Dekor der verehrten Objekte aus dem idealisierten Altertum aufnahmen und sich dem modernen Geschmack anpassten. Auf diesem Zeremonialgefäss ist die typische abstrakte Monsternase der Shang-Dynastie (13.–11. Jh. v. Chr.) in ein schwungvolles Design übersetzt.

5-8

Vogel und Pfirsich
Marder zwischen
Früchten

Drei Affen mit Pfirsich
Maulbeerblätter mit
Seidenraupen und
Puppen

China, Qing-Dynastie (1644–1911),
18./19. Jh., Jade
Museum Rietberg, H 115, H 108,
H 125, H 526, Sammlung Reinhard
J. C. Hoeppli, Depostum der
Schweizerischen Eidgenossen-
schaft, Bundesamt für Kultur, Bern
Provenienz: [...] Reinhard J. C.
Hoeppli, erworben auf dem Antiquitätenmarkt in Beijing zwischen
1929 und 1950; seit 1951, Besitz
der Schweizer Eidgenossenschaft;
seit 1980, Dauerleihgabe im
Museum Rietberg

Fein gearbeitete Jadeschnitzereien waren in China seit dem 10. Jahrhundert beliebte Sammelobjekte. Bis heute hat sich die Faszination für das Material gehalten. Über die Jahrhunderte hinweg fertigten die Handwerker unzählige Jadeskulpturen in allen Grössen und Formen. Auch der Schweizer Arzt Reinhard J. C. Hoeppli (1893–1973) teilte die Begeisterung für Jade. Von 1929 bis 1952 lehrte und forschte er am Union Medical College in Beijing. In dieser Zeit erwarb er auf dem lebhaften Antiquitätenmarkt der Stadt eine eindrucksvolle Sammlung von Jademiniaturen. Seine Sammlung vermachte er der Eidgenossenschaft und verfügte, dass sie im neu eröffneten Museum Rietberg einen Platz finden sollte.

9

Sammlung von
Kalligrafen und
Malerei aus der
Zehn-Bambus-Halle

Hu Zhengyan (ca. 1584–1674),
China, Erstausgabe 1633, Holz-
blockdruck, Neuauflage von 1879
Museum Rietberg, Bibliothek

10

Deckeldose

China, Qing-Dynastie, Qianlong-Märke und -Periode (1736–1795),
Nephrit
Museum Rietberg, RCH 824,
Geschenk Emma Streicher
Provenienz: [...] Sammlung
Miss Jondas, 1969, Emma
Streicher, Zürich

11

Melonenförmiges
Deckelkännchen

China, Provinz Jiangxi, Jingdezhen-Oren, Nördliche Song-Dynastie,
11./12. Jh., porzellanartiges
Steinzeug, Qingbai
Museum Rietberg, MYT 1594,
Dauerleihgabe Meiyingtang Stiftung
Provenienz: [...] ab 2003,
Meiyingtang Stiftung

12

Lotosschale

China, Provinz Zhejiang,
Longquan-Oren, Südliche Song-Dynastie, 12./13. Jh., Steinzeug
mit heilgrüner Glasur
Museum Rietberg, MYT 540,
Dauerleihgabe Meiyingtang Stiftung
Provenienz: [...] – 1947, Mrs. Alfred
Clark; ab 1947, Edward T. Chow;
vor 1996, Meiyingtang Collection;
ab 2003, Meiyingtang Stiftung

Deutsch

13 Wassertöpfchen mit Inschrift guan (offizielle Ware)

China, Region Hebei, Tang-, Fünf-Dynastien oder Liao-Dynastie, 10. Jh., Steinzeug mit transparenter Glasur
Museum Rietberg, MNT 341, Dauerleihgabe Meiyingtang Stiftung
Provenienz: [..]; vor 1996, Meiyingtang Collecton; ab 2003, Meiyingtang Stiftung

Im 10. Jahrhundert spezialisierten sich die verschiedenen Töpferzentren in China auf bestimmte Waren und entwickelten diese bis zur Perfektion. Die besten Stücke wurden für den kaiserlichen Haushalt angekauft. Obwohl die Keramik ursprünglich für den Gebrauch bestimmt war, wurden viele Objekte in die Palastsammlung aufgenommen oder dienten als Zierat in den kaiserlichen Gemächern.

14

Henkeltasse

China, Provinz Zhejiang, Südliche Song-Dynastie, 13. Jh., Steinzeug mit blaugrauer Glasur und Craquelé, Guan-Ware
Museum Rietberg, MNT 375, Dauerleihgabe, Meiyingtang Stiftung
Provenienz: [..]; vor 1996, Meiyingtang Sammlung; ab 2003, Meiyingtang Stiftung

15-20 Schnupftabakfläschchen

China, Qing-Dynastie, Qianlong-Periode (1736–1795), Emailmalerei, Porzellan, Glas
Museum Rietberg, HS 4, HS 7, HS 16, HS 20, HS 23, HS 34, Sammlung Reinhard J. C. Hoeppli, Depositem der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern
Provenienz: [..]; Sammlung Reinhard J. C. Hoeppli, erworben auf dem Antiquitätenmarkt in Beijing zwischen 1929 und 1950; seit 1951, Besitz der Schweizer Eidgenossenschaft; seit 1960, Dauerleihgabe im Museum Rietberg

Die Sitte des Tabakschnupfens war vor allem im 18. Jahrhundert im Umfeld des Kaiserhofs in Beijing verbreitet und wurde zu einem gesellschaftlichen Ritual der Oberschicht. Die Behälter dafür wurden aus den verschiedensten Materialien gefertigt und aufwendig verziert. Bald entwickelten sie sich zu eigenständigen Sammelobjekten. Die exquisitesten Exemplare stammten aus den kaiserlichen Werkstätten. Viele von ihnen gehörten zum Besitz von Mitgliedern der kaiserlichen Familie.

21

Archaisierendes Zeremonialgefäss vom Typ jue mit Email-Malereien in Kartuschen

China, Qing-Dynastie, Qianlong-Märke und -Periode (1736–1795), Cloisonné auf Goldbasis
Museum Rietberg, U 239, Dauerleihgabe Sammlung Alice und Pierre Uldry
Provenienz: [..]; vor 1985, Alice und Pierre Uldry

Dieses erlesene Stück repräsentiert den Geschmack des Kaisers Qianlong (reg.

1736–1795) in faszinierender Weise. Es ist wahre globalisierte Kunst. Die Form des Dreifussgefässes geht auf archaische Vorbilder aus dem 2. Jahrtausend vor Christus zurück. Gefertigt ist es in der europäischen Technik des Cloisonné, die allerdings am chinesischen Kaiserhof perfektioniert wurde. In den Kartuschen erscheinen im europäischen Stil gemalte Bilder in der Art der Hirtenmalerei. Die Protagonistinnen sind jedoch chinesische Damen.

22 Rituales Weingefäss vom Typ jue

China, Frühe Westliche Zhou-Dynastie, spätes 11./frühes 10. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 48, Geschenk Ernst Winkler
Provenienz: [..]; T. Y. King, Hongkong; ab 1950er Jahre–1985, Ernst und Marie-Louise Winkler, Hongkong

Archaische Bronzegefässe gehörten in China seit dem 10. Jahrhundert zu den prestigereichsten Sammelobjekten. In Europa begeisterten sich die Kunstliebhaber jedoch lange Zeit eher für chinesisches Porzellan, Seidenstickereien und filigrane Schnitzereien. Das Ehepaar Ernst und Marie Louise Winkler, die zwischen 1939 und 1985 in Hongkong lebten, liessen sich in ihrem Kunstgeschmack von der chinesischen Tradition inspirieren. Sie sammelten abschliesslich archaische Bronzegefässe und Keramik. Ihr Hauptlieferant war der renommierte Händler T. Y. King, der 1949 von Shanghai nach Hongkong übersiedelt war.

Deutsch

D

**Sammeln zwischen Paris und Teheran
Die Luristan-Bronzen von Rudolf Schmidt**

1
Aufsatz vom Typus eines Bezwingers wilder Tiere

Iran, Luristan, 1. Viertel 1. Jt. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RVA 2113, Geschenk Rudolf Schmidt
Provenienz: [..]: 1933, Pariser Kunsthandel; 1933–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

Das Auftauchen der Luristan-Bronzen in Paris faszinierte unmittelbar die vermögende Kundschaft. Man bewunderte die unbekannteren fantasievollen Figuren von Menschen und Tieren, die stilisierteren Formen, das Alter und das Material. Es handelte sich dabei um dekorierte Waffen, Geräte und Schmuck. Das Sammeln von Luristan-Bronzen hatte verschiedene Konsequenzen: Es löste weitere Plünderungen aus und regte die Produktion von Fälschungen an.

2
Elburs-Gebirge, Iran, 2. November 1937

Fotografie von Rudolf Schmidt, Familienarchiv Peters, Reproduktion

Rudolf Schmidt reiste von Oktober 1937 bis Januar 1938 durch den Iran. Auslöser war einerseits eine ganz allgemeine Faszination für den Iran. Andererseits hoffte er vor Ort – sei dies in Teheran oder anderswo – besondere Bronzen entdecken und erwerben zu können. Insgesamt 180 Fotografien hat er auf seiner Reise gemacht. 20 Aufnahmen sind in der Ausstellung in einer separaten Projektion zu sehen (Nr. 26).

3-4
André Godard: Les bronzes du Luristan, Paris: van Oest, 1931

Erich F. Schmidt: *The Holmes Expeditions to Luristan*, Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1989
Museum Rietberg, Bibliothek

Was wusste man Anfang der 1930er Jahre über die Luristan-Bronzen? Welche gesicherten Informationen standen Rudolf Schmidt zur Verfügung, als er 1933 mit ersten Ankäufen begann?

Das frühe Grundlagerwerk *Les Bronzes du Luristan* stammt von André Godard. Der französische Architekt war Leiter des Archäologischen Dienstes im Iran. Nachdem er in Luristan zahlreiche geplünderte Gräber besucht hatte, beschrieb er 1931 die auf dem Kunstmarkt aufgetauchten Bronzen und klassifizierte sie. Erich F. Schmidts Untersuchungen kamen erst nach seinem Tod heraus. Wie Briefe zeigen, stand Rudolf Schmidt mit ihm in engem Kontakt.

5-7
Drei Briefe an Rudolf Schmidt

Ernest Ascher an Rudolf Schmidt, 19. September 1935
Erich F. Schmidt an Rudolf Schmidt, 6. November 1937
Ayoub Rabenou an Rudolf Schmidt, 10. Mai 1950
Bibel + Orient Museum, Fribourg, Reproduktionen

In der Korrespondenz zwischen Wissenschaftlern, Sammlern und Kunsthändlern sind Provenienzen oft ein Thema. Diese Dokumente sind eine wichtige Quelle für die Geschichte des Kunstmarkts.

Während der Händler Ernest Ascher über ein breites Angebot referiert und Schmidt als «sehr gourmand» taxiert, beliefert der Archäologe Erich F. Schmidt ihn mit Informationen zu neuesten Publikationen und neuesten Funden. Ayoub Rabenou, der wichtigste Händler von Luristan-Bronzen für Rudolf Schmidt, wollte sich in der Nachkriegszeit diversifizieren und neben Paris und Teheran auch einen Ableger in der Schweiz aufbauen.

8
Knopfböcher mit Bankettszene

Iran, Luristan, Mitte 10. – Mitte 9. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RVA 2800, Geschenk Rudolf Schmidt
Provenienz: [..]: laut Rabenou in Alishkar gefunden; 1935, Ayoub Rabenou, Paris; 1935–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

9
Nadel mit durchbrochen gearbeitetem Plattenkopf

Iran, Luristan, 1. Viertel 1. Jt. v. Chr., Bronze, Eisen
Museum Rietberg, RVA 2208, Geschenk Rudolf Schmidt
Provenienz: [..]: 1933, Pariser Kunsthandel; 1933–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

10
Schublade mit Luristan-Bronzen, geordnet nach Objekttyp

(Museum Rietberg, RVA 2018–2021, 2023, 2025, 2040–2043, 2045 und 2046), Rekonstruktion der Schublade

Einen Teil der in Teheran und Paris erworbenen Luristan-Bronzen arrangierte Schmidt geschmackvoll im grossen Salon seines Solothurner Hauses. Den grössten Teil der Sammlung brachte er jedoch nach

Gruppen geordnet in Schubladen unter. Dies ist nicht nur platzsparend, sondern auch ideal für Studienzwecke. Dabei zeigt sich nicht nur Schmidts ästhetisches, sondern auch sein seriöses und wissenschaftliches Interesse. Die Art, in der Schmidt seine Bronzen und andere Kunstgegenstände in seinen Wohnräumen zur Schau stellte, geht letztlich auf die Idee der fürstlichen Wunderkammern der Renaissance zurück.

11
Fotografie der Schublade

Foto: Edwin Peters, Familienarchiv Peters, Reproduktion

12
Luristan-Bronzen, ägyptische Steingefässe und Bücher im Salon bei Rudolf Schmidt, Cartierhof Solothurn, 1970

Foto: Edwin Peters, Familienarchiv Peters, Reproduktion

13
Wetzstein mit Griff in Gestalt einer liegenden Bezarlege

Iran, Luristan, Ende 2. – Beginn 1. Jt. v. Chr., Bronze, Stein
Museum Rietberg, RVA 2032 a-b, Geschenk Rudolf Schmidt
Provenienz: [..]: 1933, Ernest Ascher, Paris; 1933–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

14
Karteikarten von Rudolf Schmidt

Museum Rietberg, Schriftenarchiv, Reproduktion

Rudolf Schmidt führte Karteikarten, die minutös Kunsthandler, Preise und eine Beschreibung des Objektes festhielten.

Deutsch

Sammeln zwischen Paris und Teheran Die Luristan-Bronzen von Rudolf Schmidt

D

Ebenso legte er Übersichtskarten an, auf denen die verschiedenen Händleradressen aufgelistet und die gesammelten Objekttypen systematisch erschlossen sind. Die Kartothek gibt einen guten Überblick über die grosse Bandbreite an Gartersten, die in den 1930er Jahren mit Luristan-Bronzen handelten. Nicht alle Karten sind überliefert, so dass nicht bei allen Objekten die Namen der Händler bekannt sind.

15 Das minutiös geführte Ankaufsjournal

16 Gästebuch von Rudolf Schmidt

17 Porträt von Rudolf Schmidt

Familienarchiv Peters, Reproduktionen

Rudolf Schmidt widmete sein Leben dem Sammeln, dem Studium der Fachliteratur und dem Austausch mit Wissenschaftlern, Galeristen und Sammlerinnen und Sammlern. Er selbst entstammte einer kunstliebenden Industriellenfamilie und konnte ohne finanzielle Sorgen durchs Leben gehen. Sein Onkel, Josef Müller, Sohn des Mitbegründers der Sphinx-Werke in Solothurn, sammelte europäische Moderne und nichtwestliche Kunst, dessen Schwes-ter Gertrud Dübli-Müller begeisterte sich für moderne Schweizer und europäische Künstler. Schmidt hingegen ging einen neuen Weg. Ihn faszinierte die Antike, Ägypten und der Iran.

18-20

**Blick in die Ausstellung
Iranische Kunst, 1936,
im Kunstgewerbemu-
seum der Stadt Zürich**

Aufgenommen von der Fachklasse für Fotografie, Vintage-Print, s/W, Bantl, Hochglanz, aufgezogen auf Karton, Zürcher Hochschule der Kunst, Medien- und Informationszentrum, Archiv, XCB-00280, 1381

**Iranische Kunst,
Ausstellungskatalog,
Zürich: Kunstgewer-
bemuseum, 1936**

Museum Rietberg, Bibliothek, Reproduktion

**Ausstellungsplakat
Iranische Kunst im
Kunstgewerbemuseum
der Stadt Zürich**

Walter Käth, 1936, Zürcher Hochschule der Kunst, Museum für Gestaltung, Plakatsammlung, K-0183

Bereits 1936 wurde Schmidt als Leihgeber für die erste umfassende Schweizer Ausstellung von Kunst aus dem Iran angefragt. Zahlreiche private und öffentliche Sammlungen aus ganz Europa beteiligten sich mit Leihgaben. Zu sehen waren Keramik, Gläser, Bronzen, Teppiche und Gewebe, Miniaturen, Handschriften, Bucheinbände, Lackarbeiten und Waffen. Den Katalog verfasste kein Geringerer als der deutsche Kunsthistoriker, Archäologe und Museumsdirektor Friedrich Sarre. Er galt als Begründer der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie in Deutschland.

21-22

**Ausstellungsplakat
und Ausstellungsansicht
Kunstschätze aus Iran,
1962, Kunsthaus Zürich**

Kunsthaus Zürich, Reproduktionen

In der Nachkriegszeit liess Schmidt elf Werke seiner Luristan-Sammlung an die grosse Ausstellung *Kunstschätze aus Iran* im Kunsthaus Zürich. Diese bedeutende Schau war in Zusammenarbeit mit der iranischen Regierung entstanden und als Wanderausstellung konzipiert worden. Im Vorwort wurde die Premiere dieser umfangreichen Ausstellung gerühmt, «die der Westen in dieser Art bisher nicht gesehen hat. Haben doch die letzten Jahrzehnte Dinge zutage gefördert, welche die Perspektive in Jahrtausende der Kunsttätigung auf iranischem Boden eröffnen.»

23

**Anschirrungring
mit Mufflonkopf und
grotesken Wesen**

Iran, Luristan, Beginn 1. Jt. v. Chr., Bronze

Museum Rietberg, RVA 2514,

Geschenk Rudolf Schmidt

Provenienz: [...]: 1935, Pariser Kunsthandel; 1935–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

24

**Aufsatz in Gestalt
eines Mannes**

Iran, Luristan, 8. Jh. v. Chr., Bronze, Museum Rietberg, 2020.530,

Geschenk Janie und Malte Peters

Provenienz: [...]: 1933, Kunsthand-ler Stora, Paris; 1933–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn;

Erica Peters-Schmidt, Klichberg; bis 2019, Janie und Malte Peters, Schindellegi

25

**Trensenwange in
Gestalt eines geflügel-
ten Stiermenschens**

Iran, Luristan, 8.–7. Jh. v. Chr., Bronze

Museum Rietberg, RVA 2508,

Geschenk Rudolf Schmidt

Provenienz: [...]: 1937, Pariser Kunsthandel; 1937–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn

26

**Aufsatz in Gestalt von
zwei Löwen mit zwei
Köpfen**

Iran, Luristan, 8. Jh. v. Chr., Bronze, mit Originalsockel von

Kichizo Inagaki

Museum Rietberg, 2020.531,

Geschenk Janie und Malte Peters

Provenienz: [...]: 1933, Ayub Rabenou, Paris; 1933–1970, Rudolf Schmidt, Solothurn; Erica Peters-Schmidt, Klichberg; bis 2019, Janie und Malte Peters, Schindellegi

27

**Projektion von
20 Fotografien von
der Reise Rudolf
Schmidts in den Iran**

Deutsch

E

Vom tibetischen Ritualobjekt zum Kunstwerk in Europa
Die Sammlung Berti Aschmann

- 1 **Gazelle**
Tibet, 18. Jh., feuervergoldete Kupferlegierung
Museum Rietberg, RT1 1, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] ab spätestens 1932, Eduard von der Heydt
In der umfangreichen und breit gefächerten Sammlung ausseruropäischer Kunst von Eduard von der Heydt, dem Gründungsdonator des Museums Rietberg, befinden sich neun Stücke aus dem tibetischen Kulturkreis. Möglicherweise erwartet er sie aus einem Interesse am Buddhismus im Allgemeinen.
Diese Figur einer Gazelle mit einem Horn muss er allerdings besonders geschätzt haben. Sie wurde zwischen 1933 und 1945 mehrmals prominent publiziert.
- 2 **Karteikarte der Sammlung Eduard von der Heydt, ca. 1937/1938**
Museum Rietberg, Schriftarchiv, Reproduktion
- 3 **Tsongkapa**
Tibet, 16.–17. Jh., Pigmentmalerei auf Stoff
Museum Rietberg, RT 103, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] 1911–1920er Jahre, Victor Goloubew, Paris, ca. 1920er Jahre–1952, Eduard von der Heydt
Diese tibetische Malerei stammt aus der Sammlung des russischen Philologen, Archäologen und Kunsthistorikers Victor Goloubew (1878–1945). Goloubew lebte nach seinem Studium in Heidelberg und Paris, wo er an der Ecole des langues orientales unterrichtete. Von 1910 bis 1911 begab er sich gemeinsam mit dem Schriftsteller Charles Müller (1877–1914) auf
- 4 **Vajrabhairava yab-yum**
Tibet, 19. Jh., vergoldete Messinglegierung
Museum Rietberg, RT1 3, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] ab 1920er Jahre, Eduard von der Heydt
eine Forschungsreise nach Indien. Auf den Märkten in Delhi erwarb er mehrere chinesische und tibetische Malereien. Möglicherweise gehört auch dieses Thangka dazu. Nachdem er durch die Revolution in Russland sein Vermögen verloren hatte, musste er grosse Teile seiner Sammlung verkaufen.
- 5 **Dolch mit Totengott**
Tibet, 19. Jh., Messing und Stoff
Museum Rietberg, RT1 201, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] ab 1920er Jahre, Eduard von der Heydt
- 6 **Giuseppe Tucci and Captain Eugenio Ghersi: Secrets of Tibet. Being the Chronicle of the Tucci Scientific Expedition to Western Tibet (1933), Translated from Italian Edition by Mary A. Johnston, London and Glasgow: Blackie & Son Ltd 1935**
Museum Rietberg, Bibliothek, ehemals Bibliothek E, von der Heydt, Ascona
Dieses Tagebuch hält die Eindrücke des italienischen Orientalisten Giuseppe Tucci (1894–1984) und des Arztes der königlichen Marine, Eugenio Ghersi, während ihrer gemeinsamen Tibetreise vom 13. Juni bis 2. November 1933 fest. Es ergänzt
- 7 **Berti Aschmann, um 1995**
Foto: Maya Burkhard, Reproduktion
Berti Aschmann (1917–2005) gehört zu den frühen und grossen Sammlerinnen und Sammlern tibetischer Kunst in der Schweiz. Als 13. Kind einer ländlichen, mittelständischen Familie war ihr das Kunstmazentatentum nicht in die Wiege gelegt. Sie machte eine kaufmännische Ausbildung und begann 1960 im Kunstauktionshaus Koller in Zürich zu arbeiten. Bald übernahm sie die Asienabteilung. Hier kam sie erstmals in Kontakt mit der tibetischen Kunst, die zu ihrer Leidenschaft wurde. Uner ihr wurden Tibetica ab den frühen 1970er Jahren zu einem Schwerpunkt bei Koller. Gleichzeitig konnte sie direkt von den Einlieferern Stücke für ihre eigene Sammlung erwerben. Indem sie die schönsten Figuren ankauft und zu deren Finanzierung auch wieder andere Objekte in die Auktion gab, baute sie eine umfassende und hochkarätige Sammlung von Metallplastik aus dem Himalaya auf.
- 8 **Stehende Tara**
Westlicher Himalaya, 13./14. Jh., n. Chr., Messinglegierung mit Silber-, Kupfer- und Türkissteinlagen
Museum Rietberg, BA 32, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...] 1960er Jahre–1990, Berti Aschmann
Als Berti Aschmann in den 1960er Jahren mit dem Sammeln anfang, gab es zwar schon Literatur über den Buddhismus in Tibet, aber so gut wie keine Forschung zur Kunst- oder Stitgeschichte. So war sie gezwungen, anhand von Studien an den Objekten selbstständig ein Wissen aufzubauen. Sie entwickelte ein beeindruckendes Gespür für Qualität.
Beim Sammeln standen für sie die ästhetischen Aspekte der Figuren im Vordergrund. Die ikonografische Vollständigkeit interessierte sie weniger. Grossen Wert legte sie auf den Gesichtsausdruck. Diese Tara mit ihrer sinnlichen Ausstrahlung gehörte zu Berti Aschmanns Lieblingsstücken.
- 9 **Thangka der 21 oder 23 Taras**
Indien, Ladakh, 15./16. Jh., n. Chr., Pigmentmalerei auf Stoff
Museum Rietberg, BA 142, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...] 1960er Jahre–1990, Berti Aschmann
- 10 **Thangka der Sitatara, der Weissen Tara**
Osttibet, 17./18. Jh., n. Chr., Pigmentmalerei auf Stoff
Museum Rietberg, BA 150, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...] 1960er Jahre–1990, Berti Aschmann
- 11 **Shyamataara**
Tibet, Pala-Zeit, 13. Jh., Messinglegierung
Museum Rietberg, BA 81, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...] 1960er Jahre–1990, Berti Aschmann
- 12 **Stehende Tara**
Nepal, 13. Jh., n. Chr., feuervergoldete Kupferlegierung mit Schmuskesteinlagen
Museum Rietberg, BA 84, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...] 1960er Jahre–1990, Berti Aschmann
- 13 **Mitteilung von Berti Aschmann an die Presse anlässlich der Übergabe der Sammlung ans Museum Rietberg, 4. Oktober 1995**
Museum Rietberg, Schriftarchiv, S.0005-0002, Reproduktion
Bei der Präsentation der Sammlung im Museum Rietberg wünschte Berti Aschmann als Person im Hintergrund zu bleiben, die Kunstwerke an sich sollten im Rampenlicht stehen.
Doch wie alle Sammlungen ist auch ihre von persönlichen Vorlieben und Interessen geprägt. Berti Aschmann erwarb vor allem Metallplastik und schenkte der tibetischen Malerei wenig Beachtung.
Als Frau galt ihre besondere Liebe den weiblichen Gottheiten. Fast ein Viertel der Objekte zeigen Tara, die Verkörperung absoluten Mitleids in Gestalt einer idealischen Frau, oder andere weibliche Gottheiten, die zum Teil auch in furchterregender Form erscheinen und Weisheit, Kraft oder Schutz symbolisieren.

Deutsch

Vom tibetischen Ritualobjekt zum Kunstwerk in Europa Die Sammlung Berti Aschmann

E

14 Shyamatarā, die Grüne Tara

China, Ming-Dynastie, Yongle-Märke und -Periode (1403–1424), feuervergoldete Kupferlegierung
Museum Rietberg, BA 92, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...]: 1960er Jahre – 1990, Berti Aschmann

In ihrem Naturalismus, dem Detailreichtum und dem Perfektionismus gehört diese Figur zu den Spitzenstücken der Sammlung Berti Aschmann. Sie entstand im 16. Jahrhundert in den Palastwerkstätten am chinesischen Kaiserhof in Beijing. Die Kaiser Yongle (1403–1424) und Xuande (1426–1435) waren begeisterte Anhänger des tibetischen Buddhismus. Sie warben die besten Kunsthandwerker aus Nepal, Tibet und China an und liessen sie Kultfiguren für ihre persönlichen Tempel und vor allem als Geschenke an hohe tibetische Würdenträger herstellen. In der Sammlung Berti Aschmann befinden sich 14 solcher sogenannten tibetochinesischen Figuren, und damit eine der grössten Gruppen dieser Kunstwerke ausserhalb Chinas.

15 Dakini Vasya- Vajravahā

Tibet, Kloster Densatil, 15. Jh. n. Chr., feuervergoldete Kupferlegierung mit Schmucksteinlagen
Museum Rietberg, BA 109, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: 15. Jh. – 1966/1976; Kloster Densatil, [...]: zwischen 1966/1976 und 1990, Berti Aschmann

Bei den allermeisten Figuren aus der Sammlung Berti Aschmann ist deren ursprünglicher Herkunftsort unbekannt. Aufzeichnungen zum Erwerb existieren nicht und möglicherweise konnten oder wollten auch die Einlieferer keine Angaben dazu machen, wie sie zu den Objekten gekommen waren.

Diese Figur stellt eine Ausnahme dar. Dank wissenschaftlicher Forschung in den 2010er Jahren und erhaltenen Fotografien von 1948 konnte sie eindeutig dem Kloster Densatil in Zentraltibet zugeordnet werden. Sie zierte ursprünglich eine der grossen, mit Metallfiguren geschmückten Momente in der Hauptthale des Tempels. Während der Kulturrevolution (1966–1976) wurde das Kloster vollständig zerstört. Kurze Zeit später tauchten einige der Figuren auf dem internationalen Kunstmarkt auf.

16 Kunst aus Tibet, Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 20. Oktober bis 25. November 1962

Museum Rietberg, Bibliothek

Die erste grosse Ausstellung zur Kunst Tibets in der Schweiz fand 1962 in der Kunsthalle Bern statt. Sie zeigte 395 Werke, die aus verschiedenen Museen in Europa und Privatsammlungen in der Schweiz ausgelehnt wurden. Hauptleihgeber war das Lindenmuseum in Stuttgart. Die Ausstellung stand unter dem Patronat der Schweizer Tibethilfe, die massgeblich an den Vorbereitungen beteiligt war. Für die Inhalte verantwortlich war unter anderem der Ethnologe Karl Henking, der ab 1963 das Völkerkundemuseum in Zürich leitete. Die Kunsthalle Bern wurde damals von Harald Szeemann geleitet und knüpfte mit *Kunst aus Tibet* an eine bereits in den 1950er Jahren initiierte Serie von Ausstellungen zur aussereuropäischen Kunst an.

17 Ubbuddha Vajrasattva

China, Ming-Dynastie, Yongle-Märke und -Periode (1403–1424), feuervergoldete Kupferlegierung
Museum Rietberg, BA 22, Dauerleihgabe Berti Aschmann-Stiftung
Provenienz: [...]: 1960er Jahre – 1990, Berti Aschmann

Berti Aschmann hatte einen Blick für die kleinen Details der Figuren. Besondere Aufmerksamkeit schenkte sie den Rückseiten. Obwohl die Figuren im Tempel vor einer Rückwand platziert waren und vor allem in der frontalen Ansicht wirken sollten, sind die Rückseiten bei den schönsten Werken erstaunlich fein ausgearbeitet. Hier sind sogar die Schmuckelemente der Krone und die Ohrringe von hinten aufwendig verziert.

18 Tibetische Kunst, Ausstellung im Gewerbemuseum Winterthur, 9. März bis 7. April 1968

Gewerbemuseum Winterthur,
Reproduktion

Im Jahre 1965 fand eine Gruppe von Berner Studierenden zusammen, deren Ziel es war, eine Ausstellung von tibetischen Kunstwerken in Zürich zu organisieren. Sie nannten sich daher «Zütibeta». Nach langwierigen Vorbereitungen und schwierigen Verhandlungen konnten sie schliesslich 1968 eine Ausstellung in Winterthur eröffnen. Ein Jahr später wurde die erfolgreiche Ausstellung auch im Helmhäus in Zürich gezeigt.

19 Eisy Leuzinger an Dionys Gunny, Sekretär des Stadtpräsidenten Sigmund Wildmer, 2. April 1968

Museum Rietberg, Schriftarchiv,
K.0001-0012, Reproduktion

Eisy Leuzinger, Direktorin des Museums Rietberg von 1956 bis 1972, stand dem Ausstellungsvorschlag der «Zütibeta» kritisch gegenüber. Ihrer Meinung nach entsprach die künstlerische Qualität der Objekte nicht dem Niveau des Helmhäuses. Aus ihrem Brief geht hervor, dass sie das Material als wenig interessant empfand: «meist Serlengüsse und immer wieder nach dem gleichen Schema gemalte Tempelbildern». Ihre Haltung ist typisch für eine Zeit, in der erst wenige Werke aus dem buddhistischen Himalaya in Europa bekannt waren und diese noch nicht als Kunstwerke wahrgenommen wurden.

20 Tibetische Kunst, Ausstellung, 8. bis 30. März 1969, Helmhaus, Zürich sowie 17. April bis 11. Mai 1969, Gesellschaftshaus zu Schützen, Luzern

Museum Rietberg, Bibliothek

Der Katalog zur Ausstellung beinhaltet ein kurzes Vorwort des 14. Dalai Lamas: «Bis vor kurzem war das künstlerische Erbe Tibets und seine richtige Interpretation in der Welt praktisch unbekannt. Man wusste wenig oder nichts von der Existenz einer reichen und glanzvollen tibetischen Kunst.»

Es ist deshalb umso erfreulicher, dass in Ost und West während der letzten zehn Jahre ein starkes Interesse für tibetische Kunst und Kultur erwachte. In besonderer

Weise sind die durchgeführten Kunstausstellungen geeignet, das Verständnis für die tibetische Kunst zu fördern. Sie leisten einen bedeutsamen Beitrag zur Erhaltung und Weiterführung unseres wertvollen kulturellen und künstlerischen Erbes. Die Schweiz war das erste Land, das sich unerschütterlich für die Tibeter einsetzte. Die in der Schweiz geplanten Ausstellungen tibetischer Kunst versprechen das Verständnis für die tibetische Kultur in ganz Europa zu mehren und zu verbreiten. Ich wünsche der Ausstellung einen vollen Erfolg.»

Deutsch

1

Aufbewahrungskasten für Nō-Masken

Japan, Edo-Zeit, 19. Jh., Lack, Streulack (Gold und Kupfer), Metallbeschläge
Museum Rietberg, RJP 5007A, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 19. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

2

Kurohige (Schwarzbart), Nō-Maske des Drachenkönigs

Japan, Momoyama- bis frühe Edo-Zeit, spätes 16.–frühes 17. Jh., Holz der japanischen Zypresse (*hinoki*) mit farbiger Fassung
Museum Rietberg, RJP 4018, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 17./18. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

3

Yase onna, Nō-Maske einer ausgemergelten Frau

Japan, Edo-Zeit, 17.–18. Jh., Holz der japanischen Zypresse (*hinoki*) mit farbiger Fassung
Museum Rietberg, RJP 4034, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 17./18. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

4

Ō-Akujō, Nō-Maske eines Dämons

Japan, Edo-Zeit, 18.–19. Jh., Holz der japanischen Zypresse (*hinoki*) mit farbiger Fassung
Museum Rietberg, RJP 4032, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 18./19. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

5

Dōji, Nō-Maske eines Knaben

Japan, Momoyama- bis frühe Edo-Zeit, 16.–17. Jh., Holz der japanischen Zypresse (*hinoki*) mit farbiger Fassung
Museum Rietberg, RJP 4035, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 16./17. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

6

Manbi, Nō-Maske einer jungen Schönheit mit Aufbewahrungsbeutel und Kissen

Japan, Mitte Edo-Zeit, 18. Jh., Holz der japanischen Zypresse (*hinoki*) mit farbiger Fassung
Museum Rietberg, RJP 4019, Geschenk Balhasar und Nanni Reinhart

Provenienz: 18. Jh.–um 1907/13, Fürstenfamilie Nanokachi-Maeda; um 1907/13–1928, Ernst Grosse, Freiburg i.Br., durch Vermittlung von Hayashi Tadamasu und Kano Tessai; 1928–1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955–1989, Balhasar Reinhart, Winterthur

Aus den Briefwechseln zwischen Ernst Grosse, Witwa, Yasu Grosse, und Georg Reinhart geht hervor, dass diese Manbi-Maske zu den Lieblingsstücken von Ernst Grosse gehörte. Manbi, wörtlich »Zehntausend Schönheiten«, repräsentiert den Typus einer voll erblühten jungen Frau. Die fülligen Wangen, das Grinsen unter dem Kinn und das offene Lächeln suggerieren erotische Sinnlichkeit und jugendliche Unschuld, passend für Rollen von romantischen Heldinnen. Die Schriftzeichen auf dem Beutel und dem Kissen identifizieren die Maske als »Manbi».

7

Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. Br.: Akademische Verlagshandlung von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1894

8

Georg Reinhart, *Aus meinem Leben*, Winterthur, 1931

Die Autobiografie, die Georg Reinhart (1877–1955) mit 54 Jahren veröffentlichte, ist ein aussagekräftiges Dokument.

Reinhart war von 1902 bis 1952 Geschäftsteilhaber der Handelsfirma Gebroder Volkart und reiste mehrfach nach Indien und Ostasien, teilweise für längere Aufenthalte, in denen er auch Urdu lernte und umfangreiche Kulturreisen unternahm. Er berichtet von Kunstkäufen, der Besichtigung von Tempelanlagen und ausführlich von der Auführung eines Nō-Theaters in Kyoto, die ihn tief beeindruckte: »trotzdem ich kein Wort verstand, hatte ich einen sehr grossen Genuss an der so einheimlichen, künstlerisch sehr hohen Darbietung.»

9

Georg Reinharts *Asiatica-Katalog mit Inventarblättern*

Privatarchiv

Akrbisch hat Georg Reinhart seine Sammlung sowohl auf Inventarblättern als auch im sogenannten »Zeddeltakatalog« erfasst. Die Sammlung umfasst neben den Nō-Masken indische und tibetische Bronzen, ostasiatische Malerei, Keramik und Buchkunst.

F

Von der Bühne ins Museum
Präsentationsformen der Nō-Masken

Traditionellerweise werden Nō-Masken auf einem Kissen aus Baumwolle in einer Schutzhülle aus Seide oder Brokat aufbewahrt. Aufschriften auf dem Kissen sowie auf den Etiketten der Schutzhüllen weisen auf den Masken-Typ hin und dienen der Identifizierung, wenn die Masken in dem eigens dafür hergestellten Kasten liegen. Die Beschaffenheit der Hüllen und des Kastens bergen wichtige Informationen zur Provenienz. Die fünfblättrige Pfauenblüte an den Beschlägen der Schubladengriffe ist das Wappen der Maeda-Familie, Feudalherren von Nanokachi (heute Toyama-Präfektur). Auch die Hüllen aus

Deutsch

10 Erste Seite des Notizheftes zu den Nō-Masken von Georg Reinhart

Museum Rietberg, Schriftensarchiv, S. 0005-0016, Reproduktion

13 Briefwechsel zwischen Ernst Grosse und Georg Reinhart, 21. Mai 1926

Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, MsGR 10/55, Reproduktion

11 Bilder des Nō

Tsukioka Kōgyō (1869–1927), Japan, Meiji-Zeit, 1887–1898, Leporello-Album, Farbholzschnitt, Farben auf Papier
Museum Rietberg, RJP 1808-1-53, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [..]: 1991, Sotheby's, London, Japanese prints and illustrated books, Los 286

12 Brief von Yasu Grosse an Georg Reinhart, 4. April 1928

Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, MsGR 10/56, Reproduktion

14 Brief von Otto Fischer an Georg Reinhart, 4. Februar 1928

Winterthurer Stadtbibliothek, Sammlungen Winterthur, MsGR 10/14, Reproduktion

Von der Bühne ins Museum Präsentationsformen der Nō-Masken

Yasu Grosse bedankte sich bei Reinhart für den Erwerb der Nō-Masken und verriet ihm etwas über ihr Leben mit ihnen. Ernst Grosse und sie genossen die Masken, wenn sie einen Kinomo anzog, eine Maske vors Gesicht hielt und auf- und abging. «Die Masken kommen ja in Bewegung erst in die Geltung (sic). Ich muss Ihnen immer wieder sagen, dass ich so froh bin, dass diese Sammlung zu Ihnen gekommen ist und so mit Liebe behandelt wird.»

Gerade weil die Beziehung von Georg Reinhart mit dem Ehepaar Grosse sehr freundschaftlich war, trat Otto Fischer, der sich seit 1909 mit ostasiatischer Kunst beschäftigte und von 1927 bis 1938 in Basel als Leiter des Basler Kunstmuseums arbeitete, nach dem Tod von Ernst Grosse 1927 als Vermittler für den Ankauf der Nō-Masken auf. Er riet Georg Reinhart: «Kaufen Sie sofort die ganze Sammlung», denn er glaubte, dass sie nur bei Reinhart am rechten Platz sei. Yasu Grosse wollte die Sammlung keinem Museum geben, um sie «in den Schaukästen gleich einer Briefmarkensammlung ein tristes Dasein fristen zu lassen und sie «der Erstarrung preiszugeben».

F

Deutsch

1 Krishna bittet Radha um Verzeihung

Meister der zweiten Generation nach Nainsukh und Manaku von Guler zugeschrieben, Indien, Pahar-Gebiet, Guler; um 1825, Pigmentmalerei auf Papier
Museum Rietberg, 2019, 549.
Geschenk Nanni Reinhart-Schinz
Provenienz: [...] um 1908/1910 – 1951 Werner Reinhart, Winterthur; 1951 – 1955, Georg Reinhart, Winterthur; 1955 – 2005, Balthasar und Nanni Reinhart, Winterthur; 2005 – 2019, Nanni Reinhart

2 Nachdenklicher Krishna im Gemach

Vermutlich aus einer *Gitgovinda*-Serie, Werkstatt Manaku von Guler, zugeschrieben, Indien, Pahar-Gebiet, Guler; um 1750, Pigmentmalerei auf Papier
Museum Rietberg, RV 2206, Geschenk Erben Werner Reinhart
Provenienz: [...] um 1908/10 – 1951, Werner Reinhart, Winterthur; 1951 – 2003, Erben von Werner Reinhart

3 Bücher aus der Bibliothek von Werner Reinhart

Die 600 Bände umfassende Bibliothek von Werner Reinhart (1884 – 1951), gelangte über seinen Neffen Balthasar

Reinhart 1961 in die Bestände des Museums Rietberg. Mit der Gründung des Museums war der geeignete Ort entstanden, an dem zukünftig die Prachtbände Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zur Verfügung standen.

4 Indische Miniaturen, Sammlungskatalog von Werner Reinhart, Bern: Hallwag 1949

Museum Rietberg, Bibliothek

Der Katalog der Sammlung von Werner Reinhart wurde 1949 auf Deutsch publiziert, wenig später erschienen eine französische und eine englische Ausgabe. Der Autor des Vorworts, Erwin Gradmann, war kein Spezialist für indische Malerei, sondern der Leiter der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, dessen Wissen auf den Studien von Spezialisten wie Erwin Diez und Ananda K. Coomaraswamy basierte.

5 Illustriertes Medizinalkompendium Ikhṭiyārāt-i Badīʿī (Auswahl für die Prinzessin Badīʿi)

Haji Zayn al-ʿAtar, Indien, um 1593/1594, Tusche und Farben auf Papier
Museum Rietberg, RV 2255, Geschenk der Firma Gebrüder Volkart
Provenienz: um 1593/94, Bahadur Khan; [...] um 1612/13, Golkonda-Sultanaesbibliothek; 1687 bis mindestens Juli 1741, Mogulbibliothek, nach der Eroberung Golkondas durch den Modulkaiser Aurangzeb; [...] um 1924, Mülla Wohnart; 1924 – 1951, Werner Reinhart, Winterthur; 1951 – 2003, Firma Gebrüder Volkart, Winterthur

Zur wechselförmigen Geschichte dieses illustrierten Medizinalkompendiums gibt eine digitale Präsentation Auskunft (Nr. 13). Anhand des ersten Blattes, das mit zahlreichen Stempeln und Aufschriften versehen ist, erfahren Sie, durch welche Hände und Bibliotheken dieses wertvolle Manuskript seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gegangen ist, bis es in Werner Reinhalts Besitz gelangte. Das Manuskript ist Teil einer kleinen Sammlung von illustrierten Handschriften des Museums Rietberg.

6 Plakat der Ausstellung Asiatisches Kunstgewerbe im Kunstgewebemuseum Zürich, 1915

Zürcher Hochschule der Künste, Medien- und Informationszentrum, M-0019, Reproduktion

7 Asiatische Kunst aus den Sammlungen Georg und Werner Reinhart, Winterthur, Ausstellung des Kunstvereins Winterthur, 1936

Museum Rietberg, Bibliothek

8 Indische und persische Miniaturen und Manuskripte, Ausstellung des Kunstvereins Winterthur, 1923

Museum Rietberg, Bibliothek

9 Werner Reinhart, um 1926

Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Gamper-Reinart 2, Reproduktion

10 Brief von Alibaksh Noorshah an Werner Reinhart, 25. Oktober 1908

Nachlass Werner Reinhart, Dep. MK 393/66, Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Reproduktion

Für die Abwicklung der täglichen Firmengeschäfte waren Grundkenntnisse in Urdu notwendig. Wie viele Beamte der britischen Kolonialadministration nahm daher auch Werner Reinhart Urdu-Unterricht bei einem munshi (wörtlich «Schreiber, Sekretär»), später auch Titel der Sprachlehrer) namens Alibaksh Noorshah. Mehrere Briefe von diesem an Reinhart sind erhalten geblieben und zeugen von Reinhalts intensiver Auseinandersetzung mit der Sprache während seines ersten Aufenthalts für Volkart in Indien. In diesem Briefwechsel benachrichtigt Alibaksh Noorshah Werner Reinhart von einem Bibliotheksbesuch, der verschoben werden musste.

11 Maharaja Sansar Chand von Kangra betrachtet in Gesellschaft von Höflingen Bilder

Purkhu von Kangra, Indien, Pahar-Gebiet, Kangra, 1785 – 1790, Pigmentmalerei mit Gold auf Papier
Museum Rietberg, 2005, 9, Legat Balthasar Reinhart
Provenienz: 1785/1790 – 1824, Sansar Chand von Kangra; Ram Singh von Bhawarna, durch Erbgang erhalten; Raja Dhruv Dev Chand von Lambagraon, Kangra; [...] Privatsammlung, London; [...] – 2005, Prahlad Bubbar, London

Dieses Bild gibt einen seltenen Einblick in die Art, wie indische Miniaturen an den hindustischen Fürstenhöfen betrachtet

Zeigen und Betrachten Werner Reinhart und seine Sammlung indischer Miniaturen

G

Deutsch

Zeigen und Betrachten Werner Reinhart und seine Sammlung indischer Miniaturen

G

wurden. Eine Gruppe von Männern (von denen einige namentlich bekannt sind) hat sich für die gemeinsame Bildbetrachtung zusammengefunden. Die erhobenen Hände deuten darauf hin, dass das Gesehene auch diskutiert und besprochen wird. Im Zentrum sitzt der junge Maharaja Sansar Chand von Kangra. Während er in der rechten Hand eine Miniaturmalerei hält, umfasst er mit der linken das Mundstück einer Wasserpfeife. Die Szene lässt auf die Wertschätzung schließen, die Sansar Chand der Malerei beimisst. Bei den dargestellten Personen handelt es sich ausnahmslos um Männer, doch auch in den Räumlichkeiten der Frauen war die Betrachtung von Bildern ein geschätzter Zeitvertreib.

12 Wickeltuch zur Aufbewahrung von indischen Miniaturmalereien

Indien, Chandigarh, ca. 2015,
Baumwolle, Privatbesitz
Provenienz: ca. 2015–2018,
Chandigarh Museum and Art
Gallery; 2018, Privatbesitz

Miniaturmalereien, angefertigt mit wertvollen Pigmenten und auf exklusiven Papieren, waren wichtige Unterrichtsmaterialien, Quellen der ästhetischen Erfahrung, historische Urkunden sowie Statussymbole der indischen Fürstenfamilien und des Adels. In manchen Häusern oder Palästen wurden die Bilder in eigenen Räumen gelagert. So gab es am Hof von Mewar den *lotdan* («Licht gewährend»), am Mogulhof die *tasvirkhana* («Haus der Bilder») oder in Jaipur die *suratkhana* («Haus der Bilder oder Porträts»). Die Werke wurden oftmals nach Themen oder Wichtigkeit geordnet, inventarisiert, nummeriert und nicht selten als Alben gebunden (*murqaq*). Als kleinere Bündel wurden sie in massgeschneiderte, äußerst weiche Musselintücher gewickelt. Diese wurden dann in bestickte Mappen

oder kleine Truhen verpackt – je nach Gelegenheit und Anlass.

13

Interaktive Station

Die interaktive Station gibt Auskunft über die Geschichte des illustrierten Medizinalkompendiums (Nr. 5).

Deutsch

1 Fragment von einem der Ardabil-Teppiche

Iran, Ardabil, 1539/40, Wolle
Museum Rietberg, RVA 843,
Geschenk Robert Akeret
Provenienz: 1539/1540–1888,
Ardabil-Schrein-Komplex, Iran,
1888, Hildebrand Stevens, Tabriz;
1888–ca. 1892, Ziegler & Co;
ca. 1892–vor 1914, Vincent
Robinson & Co., London
(Mr. Brown); ca. 1914–1965,
Robert Akeret

2 Innenansicht der Empfangshalle im Schrein-Komplex von Ardabil

Aufgenommen und gezeichnet von
Bruno Schulz, aus: Friedrich Sarre
(Hrsg.): *Denkmäler persischer Bau-
kunst; geschichtliche Unter-
suchung und Aufnahme mtkhrome-
donischer Bocksteinbauten in
Vorderasien und Persien* (Tafel-
band), Berlin, 1901, Reproduktion

3 Ansicht des Ardabil-Teppichs

Aus: Edward Stebbing, *The Holy
Carpet of the Mosque of Ardabil*,
London, 1893, Reproduktion

4 Detailsicht einer Ecke des Ardabil-Teppichs

Aus: Edward Stebbing, *The Holy
Carpet of the Mosque of Ardabil*,
London, 1893, Reproduktion

Dieses unscheinbare Fragment (Nr. 1) stammt aus der Borte eines fast fünfhun-
dertjährigen persischen Teppichs. Dieser
Teppich und sein Zwilling bedeckten einst
den Boden der grossen Empfangshalle
im Schrein-Komplex von Ardabil (Nr. 2), der
das Grab Shaykh Saffi beherrbte, des
Ahnherren der Safawiden (1501–1736).

6 Porträt von Robert Akeret

Familienarchiv Akeret,
Reproduktion

Einer der Teppiche wird heute als sogenann-
ter Ardabil-Teppich im Victoria and Albert
Museum in London ausgestellt (Nr. 3). Der
Teppich stand 1892 bei der Firma Robinson
& Co. in London zum Verkauf. Erworben
hatten ihn englische Teppichhändler in
den späten 1880er Jahren im Iran. Danach
wurde er mit Hilfe des zweiten, identischen
Teppichs restauriert.
Einige kleinere Stücke wie unser Fragment
(aus der äussersten Bordüre) wurden
nicht weiterverwendet. Besagter zweiter
Teppich befindet sich heute im Los Ange-
les County Museum of Art.
Der «Ardabil-Teppich» wurde als «holy
carpet» (heiliger Teppich) mit Hilfe einer
aufwendig gestalteten Broschüre ver-
marktet. Darin befanden sich auch mehrere
farbige Lithografien mit Details (Nr. 4).

5 Detailsicht einer Ecke des Ardabil-Teppichs

Aus: Les anciens Tapis de Perse:
*Etude sur leur valeur esthétique
par Carl Hopf*, 2. erw. Auflage,
München: F. Bruckmann, 1913,
Reproduktion

Carl Hopfs Studie *Les anciens tapis de
Perse* von 1913, die auch auf Deutsch und
Englisch erschien, war Teil von Robert
Akerets Bibliothek. Gleich zu Beginn dieser
schmalen Publikation stellt Hopf den
«berühmten» Ardabil-Teppich mit einer
Farbtafel vor und ordnet ihn im Text kunst-
historisch ein.

Leider wissen wir nicht, wann Akeret
dieses Buch kaufte und in welchem Zu-
sammenhang dessen Erwerbung mit
seinem Ardabil-Fragment steht. Bekannt
ist nur, dass Akeret vor dem Ersten Welt-
krieg in London tätig war. In dieser Zeit
dürfte er auch das Teppich-Fragment
erworben haben, vielleicht kurz vor oder
nach Erscheinen von *Les anciens Tapis
de Perse*.

8 Nischenteppich

Türkei, Herke, um 1900, Seide
Museum Rietberg, RVA 818,
Geschenk Robert Akeret
Provenienz: um 1900–1920/30er
Jahre, Gräfin Csáky, Kolozsvár
(Cluj, Klausenburg); 1920/30er
Jahre–1965, Robert Akeret,
Kaltenbach

Wie Akerets Akten, Zeitungsartikel und
Gedichte (siehe Nr. 10) belegen, interes-
sierte er sich nicht zuletzt für die Einzel-
schicksale und damit die Provenienz
seiner Teppiche.

Davon zeugen auch die vielen klingenden
Namen einiger Vorbesitzer aus der Hoch-
aristokratie. Neben dem Fürstenhaus
Eszterházy zählen dazu die Odesschalky,
Széchenyi oder Csáky.

Von der Fürstin Csáky aus Kolozsvár
(Cluj/Klausenburg) erwarb er gleich zwei
ähnliche Nischenteppiche aus Seide.
Sie stammen aus der 1843 gegründeten
Manufaktur in Herke. Zu Beginn arbeitete
die Manufaktur ausschliesslich für den
Osmanischen Hof. Später, Ende des 19.
und Anfang des 20. Jahrhunderts, zählten
die Aristokratie des weitläufigen Osmani-
schen Reiches, Staatsmänner und aus-
ländische Würdenträger zu ihren Kunden.

7 «Lotto»-Teppich

Türkei, Westanatolien, Uschak,
17. Jh., Wolle
Museum Rietberg, RVA 809,
Geschenk Robert Akeret
Provenienz: [..] bis 1920/30er
Jahre, Graf Moritz Eszterházy,
Budapest; 1920/30er Jahre–1965,
Robert Akeret, Kaltenbach

Sogenannte Lotto-Teppiche sind nach dem
italienischen Renaissance-Maler Lorenzo
Lotto (1480–1557) benannt, der diesen
Teppich-Typ in einigen seiner Bilder dar-
stellte.
Lotto-Teppiche zeichnen sich aus durch

H

**Heiligsprechung und Reliquienkult
Teppiche und deren Fragmente**

Deutsch

9

**Aufnahme von
Robert Akerets
Wohnzimmer**Familienarchiv Akeret,
Reproduktion

Die Fotografie stammt vermutlich aus den 1920er Jahren und gewährt einen Blick in Akerets Wohnzimmer. An der Wand hängt einer der beiden Hereke-Seidenteppiche der Fürstin Csaky (Nr. 8). Als Sitzgelegenheit dient ein Diwan, über den ein Wollteppich gebreitet ist.

10

Hörstation

Zwei Gedichte aus Robert Akerets Gedichtband *Erlebtes und Erlauschtes in feinen Rhythmen und Reimen. Erinnerungen eines Auslandschweizers*, 1964, im Eigenverlag des Verfassers erschienen, der Druck erfolgte durch Huber & Co. in Frauenfeld. Der Titel des ersten Gedichts lautet «Das Teppichfest» (1946), der Titel des zweiten Gedichts: «Der gute Kamerad (Ein Kaschmirteppich)» (1955).

Deutsch

1 Die archäologische Stätte Cajamarquilla in Lima

Abb.: in Ephraim George Squiers, *Peru: Incidents and Explorations in the Land of the Incas*, New York: Harper & Brothers, 1877, S. 92, Reproduktion

Eine professionelle Archäologie entwickelte sich in Peru zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Deutschen Max Uhle und dem Peruaner Julio Tello. Beide gelten als Begründer der modernen Archäologie in Peru. Bei der wissenschaftlichen Archäologie geht der Fundkontext und damit die Möglichkeit der Datierung, Bestimmung und Kontextualisierung nicht verloren. Im Gegensatz dazu stehen unkontrollierte Grabungen, wo die Kapitalisierung der Objekte in den Vordergrund rückt und die Kunstwerke als Ware betrachtet werden. Illegale Ausfahrten waren vor der UNESCO-Konvention von 1970 und einer strengen Regulierung durch die Herkunftslander an der Tagesordnung.

2 Kokatasche

Peru, wohl Südküste, Später Herzorn, 15.–16. Jh., Baumwolle, Kamelidenhaar
Museum Rietberg, RPB 1201, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich

Provenienz: [...] bis 1953, Walramo von Schoeler und Gabriela Passamonti-von Schoeler, 1953–1961, Kunstgewerbemuseum Zürich (heute Museum für Gestaltung), ausgestellt ab 1954 im Museum Rietberg, seit 1961 in der Sammlung des Museums Rietberg

Dieser sehr gut erhaltene Beutel diente einer wichtigen Persönlichkeit als Behälter für Kokablätter. Walram von Schoeler, Baron, Diplomat, Archäologe und Kunsthändler zwischen Lima, New York, Rom und der Schweiz, brachte 1952 mit seiner

Frau Gabriela Passamonti ein grosses Konvolut an präkolumbischen Kunstwerken nach Zürich, darunter diese kunstvoll angefertigte Tasche. Die erste Sonderausstellung im Museum Rietberg 1954 wurde mit diesem Bestand bestückt. Johannes Itten erwarb mehrere Objekte sowohl für das Museum Rietberg wie auch für das Kunstgewerbemuseum, dem ebenfalls vorstand.

3 Antrag von Johannes Itten beim Stadtrat Sappaur, 3. Dezember 1954

Stadtrarchiv Zürich, VB c.64, Akten der Ankaufskommission des Museums Rietberg, Reproduktion

In der Anfangszeit war das Museum Rietberg eng an den Stadtrat und das Stadtpräsidium gebunden. Alle Ankäufe mussten vom Stadtrat genehmigt werden. Erst 1957 wurde eine mehrköpfige Ankaufskommission einberufen, die über Ankäufe zu entscheiden hatte. Als Johannes Itten 1955 aus der Sammlung von Walram von Schoeler und seiner Frau Gabriela Passamonti Objekte erwerben wollte, erklärte er der Stadt gegenüber, dass die Sammlung «schwarz aus Peru exportiert» worden sei. Dieser Umstand war kein Hinderungsgrund für einen Ankauf.

4 Liste der Textilien von Gabriela Passamonti, Basel

Museum Rietberg, Schriftarchiv, Reproduktion

5 Würdenträger

Peru, Mantaro-Tal, Anja, Warikultur, 7.–10. Jh., gebrannter Ton
Museum Rietberg, RPB 320, Ankauf mit städtischen Mitteln

Provenienz: 18.5.1924, Galvez Durand, ausgegraben mit Trinidad Mesa, 1924–1949, Erben von Galvez Durand, 1949–1954, Gabriela Passamonti, 1954–1961, Kunstgewerbemuseum Zürich, durch innerstädtischen Transfer ans Museum Rietberg

6 Liste der Sammlung von Walram von Schoeler mit genauer Angabe zur Provenienz

Museum Rietberg, Schriftarchiv, K.0005-0049, Reproduktion

Im Archiv des Museums Rietberg liegt eine umfangreiche Liste der Sammlung von Schoeler und Passamonti. Fünf Keramiken wurden von Johannes Itten erworben, darunter eines der Hauptstücke der heutigen Sammlung des Museums Rietberg. Johannes Itten hatte Experten von renommierten Experten aus Paris und aus Amsterdam eingepolt, um sich der Einzigartigkeit und der Echtheit zu versichern. Der Altamerikanist Paul Rivet, Direktor des Musée d'Ethnographie in Paris und Leiter der französischen archäologischen Mission in Peru, hatte die Sammlung 1952 in Lima gesehen. Er empfahl einen Ankauf. Angesichts der Qualität der Objekte schien die Frage der Rechtmässigkeit der Ausfuhr kaum beachtenswert.

7 Rechnung von Gabriela Passamonti, Hotel Baur au Lac, 10. Februar 1955

Museum Rietberg, Schriftarchiv S. K.0005-0050, Reproduktion

8 Schreiben von Guillermo Schmidt-Pizarro an Eisy Leuzinger, 29. Februar 1963

Museum Rietberg, Schriftarchiv S. 0002-0007, Reproduktion

Der Sohn einer peruanischen Mutter und eines deutschen Vaters handelte vor allem vom Ende der 1920er bis in die 1940er Jahre mit präkolumbischer Kunst und verkaufte in dieser Zeit Tausende von Objekten an einige der bedeutendsten Institutionen in Nordamerika und Europa. Rund 20 der von Schmidt-Pizarro verkauften Textiltragmente gehören heute zum Bestand des Museums Rietberg. Die Geschäftsbeziehung von Eisy Leuzinger mit dem Händler dauerte von den 1950ern bis in die 1960er Jahre. Der Händler schrieb Leuzinger im Februar 1963, dass man für Töpferien ummöglich eine Erlaubnis zur Ausfuhr bekommen könne. Das Museum Rietberg verfügt über keine Terakotta-Objekte von Schmidt-Pizarro.

9 Steigbügelshuh in Gestalt eines Kondorkopfes (Kero)

Peru, Gegend von Chavin, Hacienda bei Huaras, frühe Kolonialzeit, 2. Hälfte 16. Jh., Holz, farbig inkrustiert
Museum Rietberg, RPB 1805, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich

Provenienz: [...] bis 1963, Guillermo Schmidt-Pizarro, Lima

10 Stickerei

Peru, Frühe Zwischenperiode, Ende 1. Jt. v. Chr., Baumwolle, Kamelidenhaar, Kette vertikal im Bild

Museum Rietberg, RPB 1002, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...] bis 1953, Guillermo Schmidt-Pizarro, Genf, 1953–1956, Kunstgewerbemuseum Zürich, als innerstädtischer Transfer ans Museum Rietberg

11 Sammlung Alt-Peru, Nachlass Pedro José Velasco, Lima, und Antiken-Sammlung assyrische, mesopotamische, ägyptische, etruskische, griechische, ibersische und römische Altertümer, Auktion in Luzern, Galerie Fischer, 12. Juni 1956

Die Sammlung von Pedro Velasco wurde in mehreren Auktionen bei der Galerie Fischer versteigert. Westhalb sie in Luzern versteigert wurde, ist unklar. Das Vorwort zu den Auktionskatalogen schrieb allerdings der Schweizer Archäologe Henry Reichle, ein Experte auf dem Gebiet der peruanischen Archäologie und Mitarbeiter am Musée de l'Homme in Paris (heute Musée du quai Branly). Er war verantwortlich für die korrekte Einordnung der Werke. Eisy Leuzinger und einer der bedeutendsten Händler für präkolumbische Kunst, Earl Stendahl, waren bei der Auktion als Käufer anwesend.

Deutsch

12

Becher

Peru, 2. Jh. v. Chr. – 6. Jh. n. Chr.,
gebrannter Ton
Museum Rietberg, RPB 103,
Legat Maria Nägeli
Provenienz: [..]; bis 21.11.1956,
Pedro José Velasco, Lima;
17.11.1956, Sammlung Alt-Peru,
Nachlass Pedro José Velasco, Lima,
II. Teil und Antiken-Sammlung,
Auktion in Luzern, Galerie Fischer,
Los 37; 17.11.1958 – 1980, Maria
Nägeli, Zürich

13

**Alt-Peru aus Schweizer
Sammlungen,
Ausstellungskatalog,
Kunsthaus Zürich,
Zürich: Conzett &
Huber 1957**

Historische Ausstellungskataloge sind spannende Dokumente für die Provenienzforschung. So sind in diesem Katalog verschiedene private Sammlungen aufgeführt, die später an Museen gelangten. Damit zum einen die Sammlung von Christoph Bernoulli, damals halbwegs anonymisiert als CB, ein Basler Kunsthändler und Innenarchitekt. Er hatte einen grossen Teil der Sammlung Passamont-Schoeler erworben, die Mitte der 1950er Jahre in der Schweiz angeboten wurde. Der unverkaufte Rest ging nach Amerika zurück. Zum anderen wurde die Sammlung von Carmen Dechste, heute in grossen Teilen in der Sammlung des Museums Rietberg, aber auch in Basel, ausgestellt. Mehr zu ihr erfahren Sie in der nächsten Vitrine.

14

**Porträt von
Carmen Dechste**

aus: Inka und Vorläuferkulturen,
Sammlung Carmen Dechste, Aus-
stellungskatalog Galerie Le Point,
Zürich, 1990, Reproduktion

Carmen Dolores Oechsle (1909 – 1987)
wurde im Stadtreil Barranco in Lima als Tochter einer ortsnahen Schweizer Familie geboren. Während des Ersten Weltkriegs zog die Familie in die Schweiz. Dort studierte Oechsle Theater, Gesang und Malerei, unter anderem an der Kunstgewerbeschule Zürich. Die Familie war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Handelsgeschäft tätig. Immer wieder kehrte Oechsle nach Lima zurück. An der Zürcher Trittligasse 4 führte sie ein Atelier und eine Galerie. Sie organisierte Ausstellungen und verkaufte ihre eigenen sowie die in Lima erworbenen Kunstwerke.

15

Stickerei

Peru, Frühe Zwischenperiode,
Beginn 1. Jh. n. Chr., Baumwolle,
Kamellidenhaar
Museum Rietberg, RPB 1013,
Ankauf mit Mitteln der Stadt
Zürich
Provenienz: [..]; bis 1988,
Carmen Dechste

Bereits in den 1950er Jahren kam die Sammlung von Carmen Oechsle als Leihgabe ans Museum Rietberg. Die Sammlerin und Händlerin war auch Mitglied in der Ankaufkommission des Museums Rietberg. Nach ihrem Tod wurde die Sammlung ans Museum Rietberg und das heutige Museum der Kulturen Basel verkauft.

16

**Brief von Hans-Dietrich
Disselhoff an
Carmen Oechsle
29. Januar 1967**

Museum der Kulturen, Basel,
Archiv, IV/0827 Disselhoff,
Reproduktion

Der Archäologe und spätere Museumsdirektor Hans-Dietrich Disselhoff (1899 – 1975) war eine der wichtigsten Vermittlerpersonen, die Oechsle beim Kunstwerb unterstützen. Der Wissenschaftler Disselhoff finanzierte seine Reisen zusätzlich durch den Handel. Wie eng Wissenschaft, Kunstmarkt und Museum zusammen spielen, wird aus den Ausführungen von Disselhoff an Oechsle deutlich. Interessant ist insbesondere die im Brief gemachte Aussage: «Es gibt kein Gesetz gegen Sammel, nur gegen Ausfuhr.» Auch in der Sammlung des Museums müssten Objekte von Disselhoff vorhanden sein.

17

Fahl mit Figur

Peru, 1.–15. Jh., Holz
Museum Rietberg, RPB 1806,
Ankauf mit Mitteln der Stadt
Zürich
Provenienz: [..]; bis 23.11.1964,
Carmen Oechsle; 23.11.1964,
Sammlung Alt-Peru, Aussererou-
päische Kunst, Koller, Auktionen
AG, Galerie Koller, Zürich, Los 105 (?)

Bei diesen Pfählen handelt es sich möglicherweise um Grabmarkierungen. Diese undekorierte Holzfigur zeigt die Bandbreite der Sammlung Oechsle, die zwar vor allem für bedeutende Textilien und Keramik bekannt ist, aber eben auch andere Objekte mit einschliesst.

18

Löffel

Peru, Recuay, 1. Jh. v. Chr. –
6. Jh. n. Chr., gebrannter Ton
Museum Rietberg, RPB 503,
Ankauf mit Mitteln der
Schweizerischen Kreditanstalt
Provenienz: [..]; bis 1988,
Carmen Oechsle

19

Anhänger

Peru, Mari, 7.–10. Jh., Knochen,
Muschel, Gold, Türkis, Koralle u.a.
Museum Rietberg, RPB 1910,
Ankauf mit städtischen Mitteln
Provenienz: [..]; bis 1988,
Carmen Oechsle

20

Becher mit Gesicht

Peru, Chimú-Inka, 12.–15. Jh.,
Silber
Museum Rietberg, RPB 1715,
Ankauf mit Mitteln der
Schweizerischen Kreditanstalt
Provenienz: [..]; bis 1988,
Carmen Oechsle

21

**Bügelhenkelgefäss
in Gestalt eines
Jaguarkopfs**

Peru, Mochea, 1.–7. Jh.,
gebrannter Ton
Museum Rietberg, 2005, 58,
Legat Annemarie Strauss-Bas
Provenienz: [..]; bis 23.11.1964,
Carmen Oechsle; 23.11.1964,
Sammlung Alt-Peru, Ausser-
europäische Kunst, Koller
Auktionen AG, Galerie Koller,
Zürich, Los Nr. 89 mit Abbildung;
23.11.1964 – 2005, Annemarie
Strauss-Bas, Zürich

**Das Wissen um die Objekte
Der Ankauf von präkolumbischen Artefakten**

I

Deutsch

«Wilde Dinge» in der Villa Die Ozeaniensammlung von Sidney W. Brown

1 Charles und Eugénie Brown-Pfau mit ihren Kindern (links aussen: Sidney W. Brown) in Pozzuoli bei Neapel, um 1885

Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, B.01.11.35.01, Reproduktion

2 Sidney W. Browns Vater, der Ingenieur Charles Brown, zog 1885 mit seiner Familie nach Neapel und baute im Auftrag der englischen Firma Armstrong, Mitchell & Co. im nahegelegenen Pozzuoli eine stahl-liche Waffen- und Marinewerkstätte auf. Sidney arbeitete ebenfalls für die Firma, bevor er sich zusammen mit Eugen von Petersen im Februar 1888 nach Colombo im damals britischen Ceylon heute Sri Lanka, einschiffte.

Eugen von Petersen

Porträtfotografie abgebildet in einem mit 1888/89 datierten Album der Ostasienreise Sidney W. Browns, o. S., Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, B.01.02.13, Reproduktion

Der russisch-deutsche Ingenieur Eugen von Petersen (1834–1893) arbeitete von 1877 bis Anfang 1888 für die Zoologische Station in Neapel. Unter seiner Aufsicht wurde unter anderem die «Casa Dohrn», der private Wohnsitz des Gründers der Station, Anton Dohrn, gebaut. Daneben war er zuständig für alle technischen Belange rund um das Aquarium und die Schiffe, welche zur Station gehörten. Nachdem sich seine und Sidney W. Browns Wege 1889 in Australien getrennt hatten, reiste er alleine weiter. 1892 kehrte er – unterdessen verheiratet mit einer Japanerin – nach Neapel zurück.

3 Sidney W. Brown in Batavia (?)

Fotografie abgebildet in einem mit 1888/89 datierten Album der Ostasienreise Sidney W. Browns o. S., Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, B.01.02.13, Reproduktion

Zu Browns und Petersens Reise sind rund zwei Dutzend Fotografien in einem Album überliefert, die Landschaften zeigen, aber auch Menschen und Bauten vor Ort dokumentieren. Es finden sich zudem einige Aufnahmen mit Brown und Petersen, vermutlich hauptsächlich von ihrem sechsmonatigen Aufenthalt in Batavia, heute Jakarta.

Sidney W. Brown an seine Mutter, Batavia, 30. Juli 1888 (Ausschnitt)

Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, W.03.08, Reproduktion

In zahlreichen Briefen an die Mutter Eugénie Brown-Pfau berichtete Sidney W. Brown von den verschiedenen Reise-Stationen, erzählte von Begegnungen mit der örtlichen Bevölkerung und Europäern, die entweder wie er selber auf Reisen oder aber Teil der Kolonialgesellschaft waren. In der Korrespondenz manifestiert sich Browns ambivalente Haltung: Zwar äusserte er sich mitunter kritisch über die koloniale Besetzung und die damit einhergehende Ausbeutung, letztlich wollten er und Petersen sich im Südpazifik aber ebenfalls Land aneignen und mit den ge-planten Geschäften zu Reichtum kommen.

5 Passagierschein

Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, B.01.02.12.13, Reproduktion

Vorderseite des Passagierscheins vom 23. März 1889, mit dem Sidney W. Brown an Bord der Ibera seine Rückreise nach Europa antrat. Mit im Gepäck führte er ozeanische Artefakte, die er im Auftrag von Petersen nach Neapel bringen sollte.

6 Dolche

Admiralitätsinseln, vor 1886, Obsidianklinge, Holz, bemalt
Museum Rietberg, RME 506 und RME 507, Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]: ca. 1886–1888/89, Farrell (?), ca. 1886–1888/89, Australian Museum, 1889–1965, Familie Brown

7 Speere

Admiralitätsinseln, vor 1886, Obsidianklinge, Holz, Hobstrafen, Bast, rote und weisse Pigmente
Museum Rietberg, RME 505a und b, Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]: ca. 1886, Thomas Farrell (?), ca. 1886–1888/89, Australian Museum, 1889–1965, Familie Brown

8 Gürtel

Neuguinea, vor 1886, Geflecht mit Orchideenstängen
Museum Rietberg, Zürich, RME 1229, Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]: ca. 1886–1888/89, Australian Museum, 1889–1965, Familie Brown

9 Trochus-Armreif

Melanesien, vor 1886, geschnitzte Trochusschnecke
Museum Rietberg, RME 1228, Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]: ca. 1886–1888/89, Australian Museum, 1889–1965, Familie Brown

10 Anhänger oder Kopfschmuck, Kappkap

Melanesien, vor 1886, Tridacna-Muschel, Schildpatz, Schur
Museum Rietberg, RME 1227, Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]: ca. 1886–1888/89, Australian Museum, 1889–1965, Familie Brown

11 Postkarte Langmatz

Die Villa Langmatz an der Römerstrasse in Baden, Aargau, Postkarte aus dem Verlag Theodor Zingg, Baden, um 1910
Museum Langmatz, Stiftung Langmatz Sidney und Jenny Brown, Baden, B.01.08.01.01, Reproduktion

Die von Karl Moser um 1900 errichtete Villa Langmatz in Baden war der letzte Wohnsitz von Sidney W. Brown und Jenny Brown-Sulzer sowie den drei Söhnen Sidney H., John A. und Harry F. Brown. In diesem Haus wurden die Ozeanica aufbewahrt, bevor ein Teil davon als Schenkung ans Museum Rietberg gelangte. Das Industriellenpaar Brown ist vor allem für seine Sammlung impressionistischer Gemälde bekannt, die es ab Anfang des 20. Jahrhunderts zusammengetragen hatte. Seit 1990 ist die Villa als Museum öffentlich zugänglich.

Deutsch

12

Korrespondenz

John A. Brown an Elsy Leuzinger, Baden, 25. Oktober 1965, mit angehefteter, maschinengeschriebener Objektliste
Museum Rietberg, Schriftarchiv, S.0003-0003, Reproduktion

Elsy Leuzinger an John A. Brown, Zürich, 27. Oktober 1965, Museum Rietberg, Schriftarchiv S.0003-0003, Reproduktion

«Wilde Dinge» in der Villa Die Ozeaniensammlung von Sidney W. Brown

Die Schenkung der Ozeanienartefakte an das Museum Rietberg erfolgte 1965 durch John A. Brown, den mittleren Sohn von Sidney W. Brown und Jenny Brown-Sulzer. Wie aus der Korrespondenz mit Elsy Leuzinger, der damaligen Direktorin des Museums Rietberg hervorgeht, hatte sie die Villa Langmatt zuvor besucht und die Objekte selber ausgewählt. Interessant an Leuzingers Brief ist, dass sie die ozeanischen Artefakte als «wilde Dinge» bezeichnete und sie den kostastatischen Kunstwerken gegenüberstellte. Offenbar bewertete sie die Ozeanica zwar als Kunst, aber als solche, die gegenüber dem chinesischen Porzellan abfällt. John A. Browns summarische Angaben zur Erwerbung der Objekte konnten über die Reisekorrespondenz seines Vaters, Sidney W. Brown, revidiert und ergänzt werden.

13-14

**E. P. Ramsay, frühe
1880er Jahre**

Australian Museum, Sydney,
AMS160/058, Reproduktion nach
L. W. Appleby, Sydney, zwischen
1895 – 1917

**Das Australian
Museum in Sydney,
1870 – 1889**

Charles Kerry & Co., Sydney,
Australian Museum, Sydney,
AMS391/M897, Reproduktion

16

Malangganfigur

Neuriland, vor 1887, Holz, bemalt
Museum Rietberg, RME 458,
Geschenk John A. Brown
Provenienz: [..]; ca. 1887, Thomas
Farrell (?); ca. 1887 – 1888/89,
Australian Museum; 1889 – 1985,
Familie Brown

Malanggan ist ein kollektiver Begriff für Objekte, Rituale, komplexe religiöse und philosophische Ideen, die im Zusammenhang mit den Menschen aus Neuriland, Papua-Neuguinea, stehen. Malangganfiguren wurden üblicherweise für ein einziges rituelles Ereignis angefertigt und danach vernichtet.

17

**Richard Parkinson,
Dreissig Jahre in der
Südsee. Land und Leute,
im Bismarckarchipel
und auf den deutschen
Salomonen, hrsg.
v. Dr. B. Ankermann,
Stuttgart: Strecker &
Schröder, 1907**

Museum Rietberg, Bibliothek,
ehemals im Besitz des Priesters
und Anthropologen Martin Gusinde

Richard Parkinson (1844 – 1909) ging 1875 als Vertreter eines Hamburger Handelshauses nach Samoa, lernte dort Phebe, die Schwester von Emma Forsayth-Coe kennen. Nach der Heirat mit ihr übernahm er bis 1891 die Leitung von Plantagen seiner Schwägerin und betätigte sich später als Forscher, Sammler und Händler. Zu seinen Forschungen verfasste Parkinson umfangreiche Schriften, darunter sein Hauptwerk *Dreissig Jahre in der Südsee*, 1907 veröffentlicht. Seine Frau, die die Sprachen der einheimischen Bevölkerung beherrschte, unterstützte ihn massgeblich bei den Recherchen.

18

**Interieur mit
Arrangement der
Zeremonialpaddel
von Sidney W. Brown,
1890er Jahre**

Fotografie auf Karte
Museum Langmatt, Stiftung
Langmatt Sidney und Jenny Brown,
Baden, W/O1.02.03.02,
Reproduktion

Die Fotografie zeigt, dass die Zeremonialpaddel und die Malangganfigur von der Familie Brown einst kunstvoll an eine Zimmerwand gehängt worden waren.

19

Zeremonialpaddel

Buka, vor 1886, Holz, beschnitzt
und bemalt
Museum Rietberg, RME 617,
RME 618 und RME 619, Geschenk
John A. Brown
Provenienz: [..]; ca. 1886, Thomas
Farrell (?); ca. 1886 – 1888/89,
Australian Museum; 1889 – 1965,
Familie Brown

Zeremonialpaddel von den Inseln Buka und Bougainville, Papua-Neuguinea, sind oft mit dem Motiv eines Vogels oder eines Kokorra – der Silhouette einer stehenden oder hockenden menschenähnlichen Figur – versehen.

K

Deutsch

**Ritualgefäß, Machtsymbol, Sammelobjekt
Der Bedeutungswandel archaischer Bronzen in China**

1-3

Rituales Weingefäß vom Typ you
Rituales Weingefäß vom Typ jue
Rituales Speisegefäß vom Typ ding

China, Späte Shang-Dynastie, Anyang-Periode, 12./11. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, 2010.32, 2010.31, 2010.34, Legat Charlotte Holliger-Hasler
Provenienz: [...] bis 1971, Gret Hasler, Winterthur; 1971–2010, Charlotte Holliger-Hasler, Winterthur

4

Rituales Weingefäß vom Typ zun

China, Späte Shang-Dynastie, 12./11. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 39, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich und der Ernst-Müller-Stiftung
Provenienz: [...] bis 1971, Vera Gross, Zürich

5

Rituales Weingefäß vom Typ lihe

China, Shang-Dynastie, 12./11. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 45, Ankauf mit Mitteln von Alice und Pierre Ulry
Provenienz: [...] Ernst Gross-Spühler; bis 1979, Elsa Krayenbühl-Gross, Zollikon

6-7

Rituales Weingefäß vom Typ gu
Rituales Weingefäß vom Typ zhi

China, Späte Shang-Dynastie, Anyang-Periode, 12./11. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, 2010.30, 2010.33, Legat Charlotte Holliger-Hasler
Provenienz: [...] 1950er Jahre – 1971, Gret Hasler, Winterthur; 1971 – 2010, Charlotte Holliger-Hasler, Winterthur

8

Nachbildung der Grabkammer von Fu Hao, Anyang, Provinz Henan

Fotografie; 26. November 2014, Beibacke (Shutterstock), Reproduktion

1975 entdeckte chinesische Archäologen das unberührte Grab von Fu Hao, einer Gemahlin des Shang-Königs Wu Ding (reg. ca. 1250–1192 v. Chr.). Das reich ausgestattete Grab enthielt rund 2000 Gegenstände, darunter 468 Bronzen. Einige der Gefässe waren speziell als Grabbeigaben gegossen worden, andere wurden zu ihren Lebzeiten im Ritual verwendet und dann mit ihr bestattet.

9

Rituales Speisegefäß vom Typ ding

China, frühe Westliche Zhou-Dynastie, 11./10. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 10A, Ankauf mit Mitteln von Alice und Pierre Ulry
Provenienz: [...] 1997, T. Tsui (1941–2010), Jüנגgüang Collection, Hongkong, 1997, Christie's New York

Nach der Machtübernahme der Zhou-Dynastie 1046 v. Chr. erhielten die Bronzegefässe eine neue Funktion. Sie wurden zum Machtsymbol. Besonders der Besitz der grossen Dreifusskessel vom Typ ding folgte einem standardisierten Rangordnungsschema. Allein der König durfte neun Dreifusskessel im Ritual verwenden.

10

Der Erste Kaiser der Qin-Dynastie (reg. 221–210 v. Chr.) lässt die magischen Dreifusskessel bergen

Tuschabreibung eines Steinreliefs des Schreibens der Familie Wu, China, Jiangxi, Provinz Shandong, Späte Östliche Han-Dynastie, 25.–220 n. Chr.
Reproduktion aus Wang, Tao et al.: *Mirroring China's Past: Emperors, Scholars, and Their Bronzes*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2018, S. 25, Abb. 8

Die traditionelle Geschichtsschreibung besagt, dass nach dem Zerfall des Reiches die verschiedenen Fürsten versuchten, die neun Bronzegefässe des Königs in ihren Besitz zu bringen. Doch das unklampte Machtsymbol verschwand in einem Fluss. Als der Erste Kaiser der Qin-Dynastie 221 v. Chr. das Land wieder vereinte, tauchten die legendären Gefässe wieder in den Fluten des Flusses auf. Der Kaiser schickte seine Truppen, um sie

11

Der bronzene Dreifusskessel vom Typ ding, errichtet von der Regierung der VR China in der Antarktis zur Erinnerung an die 25. Chinesische Expedition und die Etablierung einer Forschungsstation

Fotografie von Xia Limin, 2. Februar 2009, Reproduktion

In den letzten Jahren hat der chinesische Staat die symbolische Bedeutung der Bronzegefässe wiederbelebt. Zwischen 1997 und 2009 liess er an den Grenzen des Landes riesige Nachbildungen der legendären Dreifusskessel aufstellen, darunter in Urumqi und Hong Kong sowie in der Antarktis. Erst ein Zeichen der alten Könige und der politischen Macht, repräsentieren die Bronzen den Herrschaftsanspruch und die Errungenschaften der heutigen Regierung.

12

Duftrauchbrenner vom Typ boshanlu

China, Westliche Han-Dynastie (206 v. Chr.–9 n. Chr.), Bronze
Museum Rietberg, RCH 63, Geschenk Ernst Winkler
Provenienz: [...] T. Y. King, Hongkong; ab 1950er Jahre bis 1985, Ernst und Marie Louise Winkler, Hongkong

Mit der Han-Dynastie (206 v. Chr.–220 n. Chr.) verloren die Bronzegefässe ihre rituelle und politische Bedeutung. Aus Bronze wurden noch hauptsächlich luxuriöse Gebrauchsgegenstände gegossen, wie Spiegel oder Duftrauchbrenner. Solche

13

Zehn Ansichten einer strohgedeckten Hütte

Nach Lu Hong (täglich 7/8. Jh.), Kopie des 13. Jahrhunderts, Querrolle, Tusche auf Papier, insg. 29,4 x 600 cm
National Palace Museum, Taipei, Reproduktion

Der Gelehrte Lu Hong aus der Tang-Zeit (618–907 n. Chr.) wurde zum Ideal des daoistischen Eremiten. Mehrmals schlug er ein hohes Ministeramt aus und zog das einfache Leben im Einklang mit der Natur vor. Nach daoistischer Vorstellung kann ein Mensch durch geistige Kultivierung die Unsterblichkeit erreichen. Vor dem Eremiten ist ein Dreifusskessel erkennbar, den er als Duftrauchbrenner verwendet.

14

Rituales Weingefäß vom Typ zun

China, Späte Shang- oder frühe Westliche Zhou-Dynastie, 12.–10. Jh. v. Chr., Bronze
Museum Rietberg, RCH 12, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...] bis 1925/1930, H. F. E. Wiesler (1890–1965), erworben in Japan, ab 1925/1930–1956, Sammlung U. F. H. Menten

Deutsch

K

**Ritualgefäss, Machtsymbol, Sammelobjekt
Der Bedeutungswandel archaischer Bronzen in China**

15 Vase in Form eines zum

China, Provinz Zhejiang, Longquan- oder benachbarte Ofen, Yuan-Dynastie, 13. Jh., Steinzeug mit hellgrüner Glasur, Longquan-Ware
Museum Rietberg, NY 1573, Dauerleihgabe Meiymintang Stiftung
Provenienz: [...] vor 1996, MeiymintangCollection; ab 2003, MeiymintangStiftung

In der Song-Dynastie (960 – 1279) fand eine Rückbesinnung auf die kulturellen Traditionen des Altertums statt. Um eine Neuordnung der Gesellschaft zu erreichen, liess die Herrscher die Rituale der idealisierten Zhou-Dynastie (1046 – 256 v. Chr.) wiederaufleben. Dazu gehörte auch der Gebrauch von Bronzegefässen.

Mit dem Interesse am Altertum begannen die Mitglieder der gebildeten Elite, alte Bronzen zu sammeln und zu studieren. Zudem wurde es modisch, die Gefässformen in anderen Materialien, wie glasierte Keramik oder Jade, nachzuahmen.

16 Bogutu
«Das Betrachten von Antiquitäten»

Liu Songnian (tätig 1174 – 1224) zugeschrieben, wahrscheinlich eine Kopie des 17. Jahrhunderts, China, Hängerule, Tusche und Farben auf Seide, 129,3 x 56,6 cm
National Palace Museum, Taipei, Reproduktion

In der Song-Zeit wurde es zum modischen Zeitvertreib der Elite, sich zu treffen und gemeinsam Antiquitäten zu betrachten. Die Kennerschaft des Altertums war ein unverzichtbarer Teil der kultivierten und vernehmten Lebensart geworden.

17 Seite aus dem
Kaogutu «Illustrierte Untersuchungen zu Antiquitäten»

Lu Dalin (ca. 1042 – ca. 1090), publiziert 1092, Nachdruck aus den 1950er Jahren
Museum Rietberg, Bibliothek

18 Der Zhenghe-Dreifusskessel

China, Nördliche Song-Dynastie, gegossen 1116, Bronze, H. 23 cm
National Palace Museum, Taipei, Reproduktion

Die Beschäftigung mit dem Altertum führte in der Song-Zeit (960 – 1279) zu einem neuen wissenschaftlichen Fachgebiet, dem «Studium von Bronze- und Steinskulpturen». Archäologische Objekte und Antiquitäten wurden erforscht, geschichtlich eingeordnet und katalogisiert. Der einflussreichste Katalog war das Kaogutu «Illustrierte Untersuchungen zu Antiquitäten», in dem der gelehrte Lu Dalin 214 Bronzen abbildet und eingehend beschreibt.

Dieser Katalog diente auch als Vorbild für den Neuguss alter Objekte. Der Zhenghe-Dreifusskessel entspricht zwar in der Gestaltung seines Dekors und der langen Inschrift in archaischen Schriftzeichen den Originalen der Zhou-Zeit, ist aber auf das Jahr 1116 nach Christus datiert.

19-21 Ritueller Weingefäss vom Typ gu

China, Späte Shang-Dynastie, Anyang-Periode (ca. 1300 – 1046 v. Chr.), Bronze
Museum Rietberg Zürich, RCH 5, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] bis 1952, Eduard von der Heydt

Kelch vom Typ gu

China, Qing-Dynastie, 18. Jh., dunkelgrüne Jade
Museum Rietberg, RCH 819, Geschenk Emma Streicher
Provenienz: [...] bis 1969, Emma Streicher

Cloisonné-Kelch vom Typ gu

Qing-Dynastie, Kangxi-Periode (1662 – 1722), Cloisonné
Museum Rietberg, U 224, Dauerleihgabe Sammlung Alice und Pierre Ulry
Provenienz: [...] spätestens 1985, Alice und Pierre Ulry

Die archaischen Bronzen inspirierten in der Qing-Zeit (1644 – 1911) die Kunsthandwerker zu Nachahmungen in den verschiedensten Materialien. Dabei wurden die alten Formen und Dekormuster dem neuen Geschmack angepasst.

22 Betrachten von Antiquitäten im Bambusgarten

Qiu Ying (ca. 1494 – 1552), China, Ming-Dynastie, Albinblatt, Tusche und Farben auf Seide, Palace Museum, Beijing, Reproduktion

In der Ming- (1368 – 1644) und Qing-Zeit (1644 – 1911) erfreuten sich die archaischen Bronzen weiterhin grosser Beliebtheit.

heit. Sie wurden nun zu einem Teil der umfangreichen Kunst- und Kuriositätensammlungen der Oberschicht.

23 One or Two?

Yangxindian-Version, Qing-Dynastie, Qianlong-Periode (1735 – 1796), Tusche und Farben auf Seide
Palace Museum, Beijing, Reproduktion

Das berühmte Bild eines unbekanntem Künstlers zeigt Kaiser Qianlong (reg. 1735 – 1796), umgeben von Objekten aus seiner privaten Kunstsammlung. Darunter sind archaische Jadeobjekte und Bronzen sowie Keramik und Schnitzereien. Nicht nur der Kaiser, sondern auch andere Sammler verwendeten in dieser Zeit antike Bronzegefässe als Blumenvasen oder Duftrauchbrenner und schmückten damit ihre Studios und Gartenwäsen.

24 Xijing gu jian «Antiker Spiegel der westlichen Wahrheit»

Liang Shizheng (1697 – 1763), publiziert 1749, Nachdruck: Shanghai guji, 1991, Reproduktion

Der kunstliebende Kaiser Qianlong (reg. 1735 – 1796) trug die wohl grösste Sammlung in der chinesischen Geschichte zusammen. Seine Tausende von Objekten der Malerei, Kalligraphie, Keramik sowie antiker Jadeschnitzereien und Bronzen liess er in umfassenden Katalogen publizieren. Die vier Bände mit Bronzen verzeichnen über 4000 Objekte. Viele der Stücke wurden allerdings nachträglich als spätere Nachahmungen entlarvt.

Deutsch

Das Geschäft mit der Kunst Afrikas Die Quellen des Zürcher Kunsthändlers Emil Storrer

1

Massa-Tempel

Hans Himmelheber, Côte d'Ivoire, 1953, Reproduktion
Museum Rietberg, FHH 445-5,
Geschenk der Erbergemeinschaft
Hans Himmelheber
Hans Himmelheber
Provenienz: 1953–2003,
Hans Himmelheber, 2003–2013,
Eberhard und Barbara Fischer

2

Massa

Hans Himmelheber, Côte d'Ivoire, 1953, Reproduktion
Museum Rietberg, FHH 446-213,
Geschenk der Erbergemeinschaft
Hans Himmelheber
Provenienz: 1953–2003,
Hans Himmelheber, 2003–2013,
Eberhard und Barbara Fischer

3

Untersatz für ein Ritualobjekt, yosungo

Tybara-Werkstatt, Côte d'Ivoire, Korhogo, Senfro, vor 1952, Holz
Museum Rietberg, 2020.422,
Geschenk Lorenz Homberger
Provenienz: [...], bis 1952, Chef von Korhogo; 1952–1954, Katholische Mission von Ferkessedougou; 1954–1988, Emil Storrer; 1988–2019, Lorenz Homberger

4

Kartelkarte, Vorderseite und Rückseite

Museum Rietberg, Sammelakte, Reproduktion

Im Zuge der Massabewegung zerstörten die Anhänger dieser neuen Glaubensrichtung im Norden der Côte d'Ivoire Tausende von rituellen Gegenständen wie Figuren, Masken oder Keramiken. Gabriel Clamens und Michel Convers von der katholischen Mission in Ferkessedougou sammelten viele dieser Objekte und bewahrten sie damit vor der Zerstörung. Sie erstellten auch eigene Kartelkarten und notierten eine Vielzahl an Informationen. Sie bildeten eigene Sammlungen, gaben einiges an das Museum in Abidjan, verkauften aber auch zahlreiche Objekte – unter anderem an Emil Storrer.

5

Emil Storrer mit Missio-naren der Station in Ferkessedougou, ca. 1950er Jahre

Privatarchiv Michael Storrer, Reproduktion

Emil Storrer in der Côte d'Ivoire, ca. 1950er Jahre

Privatarchiv Michael Storrer, Reproduktion

Emil Storrer erlernte zunächst den Friseurberuf, brach jedoch, damit unzufrieden, die Lehre ab und ging Mitte der 1930er Jahre nach Frankreich. Dort bewarb er sich bei der Fremdenlegion, gelangte nach Nordafrika und begann sich für das Handwerk und die Kunst zu interessieren. In den 1950er Jahren machte er seine Leidenschaft zum Beruf und gründete ein eigenes Geschäft, das sich von «Direktimport» zu einer Galerie entwickelte.

7

Weibliche Figur, debile oder doogee

Meister von Lataha, Côte d'Ivoire, Korhogo, Lataha, Senfuro, 19. Jh., Holz
Museum Rietberg, RAF 301, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...], 1951(?)–1952, Katholische Mission von Ferkessedougou; 1952–1955, Emil Storrer

Die *Deble*-Figur aus dem heiligen Hain in Lataha wurde bei der Beerdtigung eines Mitglieds des Poro-Gehelmbundes eingesetzt, um den Übergang von der Welt der Lebenden in die Welt der Ahnen zu markieren. Im Zuge der Massa-Bewegung wurde auch diese Figur weggegeben. Die katholische Mission nahm die Frauen-skulptur an sich und veräusserte sie an den Kunsthandler Emil Storrer. Dieser schlug sie 1954 dem Museum Rietberg zum Ankauf vor.

8-9

Charles Rattton an Emil Storrer, 9. November 1954

Emil Storrer an Johannes Itten, 23. Dezember 1954

Museum Rietberg, S.0004-0024, Reproduktionen

Charles Rattton, der wohl wichtigste Kunsthandler in der Mitte des 20. Jahrhunderts für die Kunst Afrikas, und Emil Storrer waren geschäftlich miteinander verbunden. Emil Storrer scheint ein nicht unwichtiger Lieferant für Rattton gewesen zu sein. So interessierte sich dieser für einen amerikanischen Kunden auch für die weibliche Figur der Senfuro. Rattton meinte, es gäbe nichts Vergleichbares und Schöneres. Storrer verkaufte sie nicht Rattton, sondern dem Museum Rietberg. Die Figur war als Leihgabe seit Anfang 1954 im Museum. Der Preis war hoch: Die Stadt

beschloss, den stolzen Preis von 10'400 Franken in zwei Raten 1955 und 1956 aufzubringen.

10

Emil Storrer in seinem Schauraum an der Scheuchzerstrasse in Zürich, 1960er Jahre

Privatarchiv Michael Storrer, Reproduktion

11-12 Ausstellung im Wohnbedarf, 1951

Einladung zur Ausstellungseröffnung im Wohnbedarf

Privatarchiv Michael Storrer, Reproduktionen

Das Möbelgeschäft Wohnbedarf steht seit 1931 für modernes Wohnen und Arbeiten. Hier fand Emil Storrer Abnehmer für seine Barberteppiche und in Rudolf Graber, neben Max Moser und Siegfried Giedion einer der drei Gründer des Wohnbedarfs, einen Förderer. Die Barberteppiche wurden zum Fundament und später ein Bestandteil seines eigenen Geschäftes. Er profitierte in seinen Anfängen als Händler vom Kundenstamm des Wohnbedarfs und erhielt zudem eine exklusive Ausstellungsfläche. Hier verbanden sich exemplarisch modernes Wohnen und das Sammeln der Kunst Afrikas. Nach der Rückkehr einer Reise von Emil Storrer und Ely Leuzinger stellten die beiden die Objekte ihrer Sammelreise zum Verkauf im Wohnbedarf aus.

Deutsch

13 Kopfaufsatz in Form einer Antilope, *chiwara*

Werkstatt der Bamana-Region, Mali, Region Sikasso, 1. Hälfte 20. Jh., Holz, Eisen, Korngerichte, Textil, Federn
Museum Rietberg, RAF 215, Geschenk Eisy Leuzinger
Provenienz: [...]: 1951 erworben auf der gemeinsamen Reise von Eisy Leuzinger und Emil Storrer; 1951-2002, Eisy Leuzinger

Die *Chiwara*-Maske stellt eine weibliche Antilope dar und verweist auf das mythische Wesen *Chiwara*, das die Bamana den Ackerbau lehrt. Die Aufsatzmaske erwarb Eisy Leuzinger 1951 in Mali auf ihrer gemeinsamen Reise mit dem Händler Emil Storrer. Nach der Rückkehr wurde das Stück in der Verkaufsausstellung *Kunstschaffen in Französisch Westafrika* des Möbelgeschäftes Wohnbedarf gezeigt. Damit verflochten sich Wissenschaft, Kunstmarkt und Design.

14 Eisy Leuzinger und Emil Storrer beim Betrachten der *Chiwara*-Maske

15-16 Helmmasken mit männlicher und weiblicher Figur, *degele*

Tybara-Werkstatt, Côte d'Ivoire, Korhogo, Senfro, spätes 19./frühes 20. Jh., Holz
Museum Rietberg, RAF 302a und 302b, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...]: 1952, Dorf Korhogo; 1952, Katholische Mission von Ferkessedougou; 1952-1993, Emil Storrer

17-19 Drei Fingerringe mit Büffelmotiv, *nokariga*

Werkstatt der Senoufo-Region, Côte d'Ivoire, Region Korhogo, frühes 20. Jh., Metallguss
Museum Rietberg, RAF 325, RAF 326 und RAF 327, Geschenk Ruth Rahn
Provenienz: [...]: 1953/54, Pater Gabriel Clamens; 1953/54-1989, Emil Storrer; 1989-1999, Michael Storrer

20-21 N**** im Niger, von Emil und Jörg Storrer, unter Mitarbeit von Eisy Leuzinger, 1953

Les statues meurent aussi, von Alain Resnais und Chris Maker, 1953

1953 brachte Emil Storrer den Film N**** im Niger heraus, den er im Auftrag des Völkerkundemuseums produziert hatte und der in verschiedenen Kinos gezeigt wurde. Der Film basiert auf Aufnahmen während seiner Sammelreisen. Die Szenen zeigen Maskenauftritte und Dorfritzen und unterstreichen ein traditionelles Bild Afrikas. Diesen regional geordneten Einblicken werden jeweils ästhetisch ansprechende Studioaufnahmen von Masken, Figuren und weiteren Gegenständen, vorfarbigen Hinterründen eingebildet, gegenüber- und vorangestellt, darunter zahlreiche Stücke, die heute zur Sammlung des Museums Rietberg gehören.
Der zweite Film wurde im Auftrag von Aïnoune Diop, senegalesischer Schriftsteller und Gründer der Zeitschrift *Presence Africaine*, gedreht und durch die beiden Filmemacher Alain Resnais und Chris Marker produziert. Auch hier sind die beiden Ebenen der afrikanischen und musealen Realität gegenübergestellt. Durch den

antikolonialistischen und antirassistischen Text kritisiert dieser Film die Musealisierung und Dekontextualisierung der Objekte. Frankreich setzte den Film auf den Index der verbotenen Filme; er wurde erst 1964 gezeigt.

22 Interview von Eberhard Fischer mit Emil Storrer, 1988

Anlässlich der Ausstellung *Die Kunst der Senoufo* von 1988 im Museum Rietberg unterhielt sich der Direktor des Museums Rietberg, Eberhard Fischer, mit Emil Storrer. Hier können Sie Ausschnitte aus dem Interview hören und Einblicke in die Praxis des Handelns mit Kunst erlangen.

Deutsch

1 Der heilige Christophorus trägt das Jesuskind

Miskin (um 1560 – nach 1604), Indien, Mogul-Periode, um 1600, Pigmente und Gold auf Papier

Bordüre

Iran, Afshar-Periode, 1739–ca. 1765, Pigmente und Gold auf Papier

Ein Bogenschütze

Mulkund, Indien, Mogul-Periode, um 1585, Pigmente und Gold auf Papier
Museum Rietberg, 2014, 261a+b, Geschenk Catharina Dohrn
Provenienz: ca. 1750–1800, Iran; [..] vor 1979–2002, Shahnam Pahlavi (geb. 1940), bis 1979 Iran, dann London/Paris; [..], 2002–2013, Mehdi Weingachtl, London; 2013, Galerie Francesca Galloway, London; 2013–2014, Catharina Dohrn

Das persische Albumblatt ist vorne und hinten mit einer indischen Miniatur beklebt. Nur eine Seite zeigt eine Bordürenmalerei, die Rückseite ist leer. Das ist untypisch. Vermutlich war die Bordüre ursprünglich für eine andere Nutzung gedacht.

Tatsächlich finden sich ähnliche Bordüren in einem Album, das am 23. Juni 1982 in Paris im Auktionshaus Drouot versteigert worden war. Da im Verkaufskatalog (Nr. 2) alle Albumseiten in der richtigen Reihenfolge abgebildet sind, kann man diese «tragbare Bildergalerie» als Ganzes studieren. Die Blätter haben dasselbe Mass wie das ausgestellte Blatt.

Aufgrund der Größe und des Dekors lassen sich noch weitere Albumblätter zuordnen. Sie befinden sich heute in verschiedenen Sammlungen weltweit. Ursprünglich besaß das Album vermutlich 50 oder 52 Seiten. Eine digitale Präsentation

zeigt, wie das Album einst ausgesehen haben könnte (Nr. 7).

Die Arbeit am Album begann wahrscheinlich 1739 und dauerte – mit Unterbrüchen – rund 20 Jahre. Es entstand im Umfeld des persischen Herrschers Nadir Shah Afshar (reg. 1736–1747), der 1739 Delhi eingenommen und den Mogulschatz geplündert hatte. Deshalb vermutete die Forschung, dass es sich bei den indischen Miniaturen dieses Albums um Raubkunst handelt. Dieser Verdacht lässt sich teilweise entkräften: Persische Künstler imitierten nämlich einzelne indische Arbeiten dieses Albums bereits einhundert Jahre früher.

2

Arts Islamique: Inde – Perse – Turquie, Auktionskatalog, Hôtel Drouot («Nouveau Drouot»), Paris, 23. Juni 1982

Museum Rietberg, Bibliothek

In Paris werden Auktionen zentral im Hôtel Drouot durchgeführt. Auktioniert werden die Objekte von öffentlich tätigen, vereidigten Commissaires-Piseurs. Die Einträge im Katalog stammen von unabhängigen Experten. Im Fall des sogenannten Drouot-Albums (siehe Nr. 1 und die Multimedialestation) war dies Jean Soustiel (1938–1999), einer der führenden Experten und Händler für Kunst aus dem Mittel- und Nahen Osten in Paris. Die Galerie Soustiel war 1883 von Moïse Soustiel (1836–1916) in der Türkei gegründet worden und seit 1926 in Paris ansässig. Marie-Christine David (1946–2021) war seit 1972 Jean Soustiels Assistentin.

3

Ein Mogul-Prinz am Fenster

Indien, Mogul-Periode, 1655–1660, Pigmente und Gold auf Papier

Bordüre

Indien, Mogul-Periode, 1630–1650, Montage wohl 19. Jh., Pigmente und Gold auf Papier

Museum Rietberg, RCD 17, Dauerleihgabe Catharina Dohrn

Provenienz: [..]; bis 1972, Hans Peter Kraus, New York; nach 1972–2002, Shahnam Pahlavi (geb. 1940), bis 1979 Iran, dann London/Paris; 2002–2013, Sammlung Mehdi Weingachtl, London; 2013, Galerie Francesca Galloway, London; seit 2013, Catharina Dohrn

Eine ganz andere Geschichte erzählt dieses indische Blatt. Auffallend ist die Bordüre mit den Reihen blühender Pflanzen. Diese Motive und ihre Macht sind typisch für Bordüren in Mogulalben aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Allerdings fällt auf, dass die Bordüre aus mehreren Stücken zusammengesetzt wurde. Zudem stammt das Bildnis eines Mogulprinzen aus späterer Zeit. Offenbar handelt es sich hier um ein Pasticcio aus historischen Elementen. Zur Entstehung lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vielleicht entstand es Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts.

4

Löwenjagd

Manuskriptseite, ev. aus einer Biografie von Kaiser Shah Jahan, Indien, Delhi, um 1830, Pigmente auf Papier

Bordüre

Indien, Delhi (?), ca. 1850–1900, Pigmente und Gold auf Papier

Museum Rietberg, RV1 1825, Anonymes Geschenk

Provenienz: [..]; Otto Wenger; [..] – 1996, Galerie Koller, Zürich

Seit Jahren interessiert sich die Forschung für die Geschichte der indischen Alben im 17. und 18. Jahrhundert. Das gilt jedoch nicht für das 19. Jahrhundert. Noch wissen wir so gut wie nichts über Albumblätter aus dieser Zeit.

Dieses Blatt war ursprünglich Teil eines indischen Albums, wohl aus dem späteren 19. Jahrhundert. Die Löwenjagdszene imitiert Stil und Motive des 17. Jahrhunderts; sie stammt aus einem unbekanntem Manuskript aus der Zeit um 1830. In der Rietberg-Sammlung befinden sich zwei weitere Blätter aus demselben Album.

5

Liebespaar beobachtet von einer Amme

Mu'in Musawfir (ca. 1617–1697?), Iran, Isfahan, 4. Dez. 1678 (19, Shawwal 1089 H.), Tinte auf Papier

Bordüre

Iran, 17./18. Jh., Pigmente und Gold auf Papier

Museum Rietberg, 2006/182, Ankauf mit Mitteln von Catharina Dohrn, Ulrich Albers, Dominik Keller, Alex Vannod

Provenienz: [..]; H. Keworkian (1872–1978); Sotheby's, 3. April 1978, Los 43; [..] – 2006, Francesca Galloway, London

M

Deutsch

Geschichte vom Rand Die Rekonstruktion von indo-persischen Malerei- und Kalligrafiealben mit Hilfe von Bordüren

M

Die Bordüre besteht aus zwei Hälften, die in der Mitte zusammengesetzt sind. Wahrscheinlich war sie ursprünglich grösser und rahmte ein anderes Werk. Um sie einzupassen, hat man oben und unten Teile von Textseiten verwendet, die passend zugeschnitten wurden. Sie sind rein dekorativ.

Im Gegensatz zu persischen Alben aus königlichen Werkstätten sind Alben mit nichtköniglicher Provenienz unerforscht. Das liegt daran, dass in den letzten 140 Jahren Kunsthändler Alben auseinandernahmen, um die Blätter einzeln zu verkaufen. Damit vernichteten sie auch viele wichtige Informationen.

6 Kalligrafisches Übungsblatt

Verschiedene Einzelbuchstaben und Buchstabenkombinationen in *nostr'iq*; Iran, 16. Jh., Tinte und Gold auf Papier

Bordüre

Iran, 16. ev. 17. Jh.; spätere Montage, Gold auf Papier
Museum Rietberg, RVA1014, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [..]; Mirza Samad Khan Mumtaz al-Satana (1869–1954); [..] – 12.1980, Joseph Soustiel (1904–1990), Paris

Indische und persische Alben im 17. und 18. Jahrhundert folgen meist einem bestimmten Aufbau: Sie bestehen aus einer Abfolge von Doppelseiten mit Malerei und Kalligrafie. Alben nur mit Malerei sind in dieser Zeit äusserst selten. Häufig hingegen sind reine Kalligrafiealben. Gesammelt wurden zum einen vollendet geschriebene, kurze Gedichte mit vier oder sechs Zeilen. Sie stammen meist von berühmten Kalligrafen. Zum anderen schätzte man aber auch Übungsblätter wie dieses hier. Es gehörte Samad Khan (1869–1954),

einem iranischen Diplomaten, der unter den Kadscharen- (1779–1925) und den Pahlavis-Schahs (1925–1979) diente. Von 1905 bis 1926 war er in Paris als Botschafter akkreditiert, wo er bis zu seinem Tod blieb.

7 Digitalisat des sogenannten Drouot- Albums, Rekonstruktion und Geschichte

Deutsch

N

Abgeschlagene Köpfe als Kunstwerke Die Rezeption der chinesischen buddhistischen Skulptur

1

Kopf eines Buddhas

China, Provinz Hebei, aus der südlichen Nische der Südhöhle des Höhlentempels von Bai Xiangtangshan, Nordliche Qi-Dynastie, 560–570, Kalkstein
Museum Rietberg, RCH 136,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; ca. 1909–1910er Jahre, Paul Mallon, Paris, erworben in Beijing, 1910er Jahre, Victor Goldsbew, Paris; ab ca. 1920, Eduard von der Heydt

Dieser monumentale Kopf gehört zu den ersten Objekten ausseruropäischer Kunst, die der Sammler Eduard von der Heydt, der spätere Gründungsdonator des Museums Rietberg, erwarb. Er kaufte ihn um 1920 aus der Sammlung des in Paris lebenden russischen Orientalisten Victor Goldsbew. Den Kopf soll der Pariser Kunsthändler Paul Mallon 1909 in China angekauft und nach Europa gebracht haben.
Die genaue Herkunft des Kopfes wurde beim Verkauf nicht thematisiert. Erst durch ein gemeinsames Forschungsprojekt der Universität Chicago und der Beijing Universität an den Höhlentempeln am «Berg der tönenden Hallen» (Xiangtangshan) konnte er eindeutig einer Figur in der Südhöhle zugewiesen werden (Nr. 2).

2

Südwand der Südhöhle des Grottentempels von Nördlichen Xiangtangshan

Mit einer Replik des Kopfes aus dem frühen 20. Jh., China, Provinz Hebei, Foto: 2004, mit freundlicher Genehmigung des Xiangtangshan Projekts, University of Chicago, Reproduktion

Die Höhlentempel des Nördlichen Xiangtangshan wurden im 6. Jahrhundert errichtet und überdauerten fast einhalb Jahrtausende. Mit der aufkeimenden

Nachfrage der westlichen Kunstsammler nach buddhistischen Figuren begann ihre

Zerstörung. Schon 1909 erschienen die ersten Stücke aus den Tempelhöhlen im Handel. Der prominente Kunsthändler C. T. Loo, der Filialen in Paris und New York unterhielt, bot am 1910 acht lebensgrosse Figuren an, hatte damals aber noch Schwierigkeiten, Käufer dafür zu finden. Heute befinden sich etwa 100 Fragmente, die von den Wänden der Höhlen abgeschlagen wurden, in Museen weltweit.
Ein Forschungsprojekt unter Leitung der Universität Chicago hat alle diese Bruchstücke und die Höhlen vor Ort mit modernsten Methoden dokumentiert und den Originalzustand der Kulturräume rekonstruiert.

3

Kopf eines Buddhas

Pakistan, Gandhara, 3./4. Jh., Stein
Museum Rietberg, CNX 83, Dauerleihgabe Werner Coninx Stiftung
Provenienz: [..]; bis 1971, Galerie von Schroeder, Zürich; 1971–1973, Sammlung Werner Coninx, Zürich; ab 1973, Werner Coninx Stiftung, Zürich

4

Kopf eines Buddhas

Indien, Uttar Pradesh, Gupta-Zeit, 4. Jh., sog. roter Chunar-Sandstein
Museum Rietberg, 2007/53, Legat Martha und Ursula Wirz
Provenienz: [..]; ab ca. 1980er Jahre–2007, Martha und Ursula Wirz

5

Kopf eines Buddhas

China, Tang-Dynastie, 8. Jh., Kalkstein
Museum Rietberg, RCH 165,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; bis 1917, Raphael Pertrucci, Brüssel; ab 1917, Aaron Veicht, Amsterdam; ab ca. 1920, Sammlung Eduard von der Heydt

In einem späteren Essay erinnert sich der Sammler Eduard von der Heydt an seine erste Begegnung mit chinesischer Skulptur im Schaufenster des holländischen Kunsthandlers Aaron Veicht im Jahr 1920. Besonders die «grosse Ruhe, die Kraft und die Harmonie» eines Buddha Kopfes fasziniert ihn. Wie bei vielen intellektuellen seiner Zeit, war sein Interesse an den asiatischen Religionen über die Werke des Philosophen Arthur Schopenhauer geweckt worden. Dessen Interpretation des Buddhismus als eine atheistische, auf rationalen Prinzipien und Selbstverantwortung beruhende ethische Lehre hat die Rezeption dieser Religion im Westen massgeblich beeinflusst.

6

Kopf eines Buddhas

China, Provinz Hebei oder Henan, dem Höhlentempel des Südlichen Xiangtangshan zugeordnet, Nördliche Qi- (550–577) bis Sü-Dynastie (589–618), Kalkstein
Museum Rietberg, RCH 137,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; ab ca. 1920er Jahre, Eduard von der Heydt

7

Kopf eines Buddhas

China, Provinz Hebei oder Henan, dem Höhlentempel des Südlichen Xiangtangshan zugeordnet, Nördliche Qi-Dynastie (550–577), Kalkstein
Museum Rietberg, RCH 138,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; ab ca. 1920er Jahre, Eduard von der Heydt

8

Kopf eines Bodhisattvas oder Pratyeka-Buddhas

China, Provinz Hebei oder Henan, aus dem Umfeld der Höhlentempel von Xiangtangshan, Nördliche Qi-Dynastie, um 560, Kalkstein
Museum Rietberg, RCH 127,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; Ton-Ying, London; ab spätestens 1924, Sammlung Eduard von der Heydt

Der Sammler Eduard von der Heydt erwartete den Grossteil seiner chinesischen buddhistischen Steinskulpturen in den frühen 1920er Jahren. Unter den etwa 50 Objekten befinden sich rund ein Dutzend Köpfe und mehrere Torii. Wie in Europa damals üblich, galt sein Interesse vor allem der künstlerischen Qualität und Ausstrahlung der Werke. Die Figuren wurden – analog zur Rezeption der antiken Skulptur – als Kunstwerke wahrgenommen und ästhetisiert. Herkunftsort oder die Funktion spielten dabei eine untergeordnete Rolle.

9

Kopf eines Bodhisattvas

China, Provinz Shanxi, aus den Höhlentempeln von Tianlongshan, Nördliche Qi-Dynastie, um 570, Sandstein
Museum Rietberg, RCH 132,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [..]; ab ca. 1920er Jahre, Eduard von der Heydt

Deutsch

10 Nordwand der Höhle 17 im Grottentempel von Tianlongshan

China, Provinz Shanxi, mit freundlicher Genehmigung des Tianlongshan Projekts; University of Chicago, Reproduktion

Zwischen dem 5. und 8. Jahrhundert liessen wohlhabende Stifter am Berg Tianlong in der Provinz Shanxi mehr als 20 Höhlen in den Fels hauen und mit Hunderten von Figuren ausstatten. Als sich westliche Sammler im frühen 20. Jahrhundert für buddhistische Figuren aus China zu interessieren begannen, wurden die Skulpturen von den Wänden der halb verfallenen, nicht mehr genutzten Kuträume abgeschlagen und auf den Markt gebracht. Fotos aus den 1920er Jahren belegen, dass häufig zuerst die Köpfe abgeschlagen und später dann die aufwendiger abzuholenden Körper von der Wand gemisselt wurden.

11 Gipsabgüsse in den Räumen der Antikensammlung der Friedrich-Schiller-Universität Jena

Jan-Peter Kasper, Lehrstuhl für Klassische Archäologie, Reproduktion

Museen, Glyptotheken und archäologische Sammlungen in Europa besitzen häufig eine grosse Anzahl an «Köpfen», seien dies Büsten – plastische Darstellungen von Personen, die nur den Kopf mit Schulternansatz zeigen – oder Fragmente von zerstörten Skulpturen. Diese Konzentration auf den Kopf hat eine lange Tradition. Die Büsten haben ihren Ursprung im Herrscherporträt des antiken Rom und erlebten im 15. Jahrhundert als Selbstdarstellung der Eliten einen neuen Aufschwung. Gleichzeitig begann man in der Renaissance antike Büsten und

12 Kopf des Euripides, Typus Rieti

Römische Kopie nach einem griechischen Original, 1. Jh. n. Chr., Marmor; Archäologische Sammlung der Universität Zürich, 4821

13 Büste des Euripides, Typus Farnese

Gipsabguss (19. Jh.) einer römischen Kopie (ca. 1. Jh. n. Chr.) eines griechischen Originals (ca. 4. Jh. v. Chr.); Archäologische Sammlung der Universität Zürich, G 715

Mit der Aufklärung in Europa rückt der individuelle Mensch in den Mittelpunkt. Porträtbüsten von Dichtern und Denkern wurden nun als geistige und moralische Vorbilder in öffentlichen Gebäuden ausgestellt. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Gipsbüsten nach bekannten Vorbildern in Massenproduktion hergestellt und waren so für jeden gutbürgerlichen Haushalt erschwinglich. Dieser Gipsabguss kopiert eine römische Marmorbüste, die im 15. Jahrhundert in Rom ausgegraben wurde und in den Besitz des Kardinals Alessandro Farnese gelangte. Vermutlich geht sie auf eine griechische Bronzestatuette im Dionysostheater in Athen zurück.

14 Büste von Osvald Ström

Aaltonen Wäinö Valdemar (1894–1966), Finnland, um 1961, Bronze
Museum Rietberg, REU 802

Mit dem Beginn der Moderne setzte sich in der Porträtplastik ein neuer Stil durch. Nicht mehr äusserliche Ähnlichkeit wurde angestrebt, sondern der Ausdruck des Inneren. Das Gesicht galt als Spiegel der

Seele. Alles Beiwerk wurde weggelassen und der Kopf meist ohne Brust und mit rudimentärem Halsansatz dargestellt. Als Vorbild dienten dabei die antiken Büsten und Kopffragmente. Dieses Porträt zeigt den finnisch-schwedischen Kunsthistoriker Osvald Ström (1879–1966), dessen Arbeiten prägend für die frühe Erforschung und Rezeption der chinesischen Kunst waren. Seine umfangreiche Bibliothek kam 1961 dank eines Geschenks von Charles A. Drenowatz ans Museum Rietberg.



**Abgeschlagene Köpfe als Kunstwerke
Die Rezeption der chinesischen
buddhistischen Skulptur**



Deutsch

1

Das Lied vom Grossen Lande Wu

Lu Zhi (1496–1576), China, Ming-Dynastie, datiert 1534, Querrolle, Museum Rietberg, RCH 1134, Geschenk Charles A. Drenowatz
 Provenienz: Aisin Gioro Yongjing (1712–1787); Hu Zhen (1817–1867); Yan Gai (1824–n., 1893); Lin Erzhun (1895–1986); He Guanwu (gest. n. 1963); Tan Jing (1911–1991); Chen Rentao (1906–1968); ca. 1950er Jahre, Walter Höchstädter, ca. 1950er Jahre, Charles A. Drenowatz

Der hochgebildete Maler, Kalligraf und Dichter Lu Zhi zählte zu den angesehensten Künstlern seiner Heimatstadt Suzhou. Diese Ansicht des landschaftlich schönen Stein-Sees gehört zu seinen frühen Meisterwerken. Im Herbst 1533 hatte Lu Zhi ein langes Gedicht verfasst und als Kalligrafie niedergeschrieben. Ein Jahr später schuf er dieses Bild dazu. Sein Freund, der Gelehrtenkünstler Chen Shun (1483–1544) trug die Titel-Kalligrafie bei. Titel, Malerei und Schriftwerke waren einem gewissen Herrn Jirnguan gewidmet und wurden zusammen auf eine Rolle montiert. Anfang der 1950er Jahre wurden Bild und Kalligrafie getrennt und einzeln verkauft. Die Bildrolle erwarb der Schweizer Sammler Charles A. Drenowatz. Höchstwahrscheinlich kaufte er sie über den renommierten deutschen Kunsthändler Walter Höchstädter (1914–2007), der ab 1934 in Beijing und Shanghai, später dann vor allem in Hongkong tätig war.

2

Das Lied vom Grossen Lande Wu

Lu Zhi (1496–1576), China, Ming-Dynastie, datiert 1534, Querrolle, Museum Rietberg, RCH 1134, Geschenk Charles A. Drenowatz, Reproduktion

Das Gesamtkunstwerk in seiner ursprünglichen Form bestand aus Titelkalligrafie,

2.1

Malerei, Nachschriften und Gedicht. Als Anfang der 1950er Jahre Bild und Kalligrafie getrennt wurden, scheint eine der Nachschriften verloren gegangen zu sein. In ihrer heutigen Form tragen die Teile insgesamt 43 Siegel, die von den Künstlern, Sammlern und Bewunderern des Werkes angebracht worden sind. Dabei war es üblich, dass eine Person verschiedene Siegel besass und gleichzeitig verwendete. Sechs der Siegel stammen von den beiden Künstlern, die anderen lassen sich mindestens sieben verschiedenen Sammlern zuordnen. Sie geben Auskunft über die wechselvolle Reise des Kunstwerkes zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert.

2.2

Die Titelkalligrafie der Bild- und Schriftkünstler Chen Shun (1483–1544), Er war ein enger Freund des Malers Lu Zhi und gehörte ebenfalls zum Literatenzirkel von Suzhou. Er gibt dem Werk die Titel «Jirnguan» (Versunkenes Schauen). Gleichzeitig spielt er auf den Empfänger des Kunstwerkes an. Lu Zhi widmete es einem Herrn Jirnguan. Wir wissen nicht, auf wen sich dieser Beiname bezieht, es muss jedoch eine bedeutende Persönlichkeit in der lokalen Kulturgemeinschaft gewesen sein.

2.2.1

Das 1534 gemalte Landschaftsbild ist von der Szenerie am Stein-See in der Nähe von Suzhou inspiriert. Die liebliche Seenslandschaft war ein beliebtes Ausflugsziel für die städtische Elite der Zeit. Am Anfang der Darstellung sieht man das Tor zum berühmten Zhiping-Kloster am Fuss des Berges. Dieser Ort war Schauplatz für die literarischen und sozialen Aktivitäten einer Gruppe von Künstlern und Intellektuellen aus Suzhou, zu denen auch Lu Zhi und Chen Shun gehörten.

2.3.1

Auf einem weiteren auf die Rolle montierten Blatt befinden sich zwei Nachschriften. Die zwei Zeilen rechts stammen von dem Maler, Kalligrafen, Dichter und Connaisseur Qian Du (1763–1844). Dann hält er fest, dass er das Bild im Frühsommer 1816 gemeinsam mit seinem Freund, dem bekannten Maler Gai Qi (1774–1829) bewundert. Die beiden befanden sich zu diesem Zeitpunkt im «Pavillon des alten Regens» in der Residenz ihres Gönners, des Regierungsverantworten und unkonventionellen Künstlers Chen Hongsnou (1768–1822).

2.3.2

Das lange Kloophon schrieb der Shanghaier Gelehrte Jiang Dunfu (1808–1867) im Jahre 1863 im Auftrag des damaligen Besitzers Yan Gai (1824–nach 1893). Der Kunstsammler, Antiquar und Verleger Yan Gai, der aus der südchinesischen Provinz Guangdong stammte, erwarb das Bild 1858 in Shanghai. Der Text schildert, dass Yan Gai seinen Schatz damals in einem Kreis von Gleichgesinnten vorführte. Darunter waren auch die Künstler Qian Song (1818–1860) und Hu Zhen (1817–1862). Als Yan Gai fünf Jahre später nach Shang-

hai zurückkehrte, waren die beiden unter tragischen Umständen gestorben, und so bat er Jiang Dunfu, eine Aufschrift zur Erinnerung an die gemeinsamen Bekannten zu verfassen.

2.4

Das Lied vom Grossen Lande Wu

Lu Zhi (1496–1576), China, Ming-Dynastie, datiert 1533, Querrolle, Tusche auf Papier, 31 x 114 cm, Sammlung Xubaihai, Hong Kong Museum of Art, Reproduktion

In seinem wortgewaltigen, langen Gedicht feiert Lu Zhi die gloriole Vergangenheit seiner Heimatregion. Er verwendet dabei unzählige gelehrte Anspielungen auf Mythen, Legenden sowie historische Persönlichkeiten und Ereignisse. Im Kreise seiner hochgebildeten Freunde konnte er damit rechnen, dass seine an Metaphern reiche Sprache verstanden und geschätzt wurde.

Das vorzügliche Schriftkunstwerk in füssiger Kursivschrift (caoshu) befindet sich heute im Hong Kong Museum of Art. Vieles weist darauf hin, dass der Künstler Walter Höchstädter die Rolle um 1950 dem Shanghaier Sammler Chen Rentao (1906–1968) abkaufte und aus kommerziellen Erwägungen in zwei Teile schritt. Den Bildteil brachte er in Europa auf den Kunstmarkt. Für die Kalligrafie, die unter den westlichen Sammlern auf wenig Interesse stiess, wandte er sich an chinesische Sammler. Sie fand ihren Weg in die Xubaihai-Collection des Bankiers Low Chuck-tiew (1911–1993), der 1989 seine bedeutende Sammlung dem Hongkonger Museum übergab.

3.1-3.3

Künstlersiegel von Lu Zhi (1496–1576)

Die Künstler besaßen in der Regel mehrere Siegel in verschiedenen Formen und Grössen. Darauf eingeschnitten waren

Deutsch

Ihr persönlicher Name, ihre Künstler- oder Studionamen oder auch biografische Details, poetische Phrasen oder philosophische Leitsprüche.

Die Siegel gelten in China als eigene Kunstform. In der Regel verwendeten die Siegelstecher die altertümliche Siegel-schrift, die nur noch für künstlerische Werke benutzt wurde. Sie grävten die Zeichen entweder ein oder sie schnitten den Hintergrund weg. Presste man das Siegel in die rote Siegelpaste und drückte es dann auf das Kunstwerk, erschienen die Zeichen entweder in Weiss oder in Rot.

4.1-4.2
Künstleriegel
von Chen Shun
(1483 – 1544)

5.1-5.3
Sammleriegel von
Aisin Gioro Yongjing
(1712 – 1787)

Yongjing gehörte zur Herrscherfamilie der Qing-Dynastie und wurde als Kind am Hof von Kaiser Yongzheng (reg. 1722 – 1735) in Beijing erzogen. Er machte sich einen Namen als Künstler und Dichter und war bekannt als leidenschaftlicher Sammler von Bild- und Schriftkunstwerken. Nach eigenen Aussagen besuchte er häufig den Kunst- und Antiquitätenmarkt Lulichang in Beijing, ein beliebter Treffpunkt für Liebhaber von Kunst und Krempel. Sein Siegel auf der Rolle zeigt, dass sich das Kunstwerk im 18. Jahrhundert in seiner Sammlung in Beijing befunden hat.

6.1-6.2
Sammleriegel von Yan
Gai (1824 – nach 1893)

Der Kunst- und Antiquitätensammler Yan Gai wirkte auch als Epigraphiker und Verleger. Er stammte aus einer wohlhabenden Familie in Shui in der südchinesischen Provinz Guangdong. Regelmässig reiste er in die damalige Kunstmethropole Shanghai

und stand im regen Kontakt mit den dortigen Kunstliebhabern. In Shanghai erwarb er auch die vorliegende Bildrolle.

7
Siegel von Hu Zhen
(1817 – 1862)

Hu Zhen war ein bekannter Schriftkünstler und Siegelstecher. Im Winter 1858 war er mit anderen Kunstkennern bei dem Sammler Yan Gai in Shanghai zu Gast. Gemeinsam bewunderten sie die Kunstschätze seiner Sammlung. Bei dieser Gelegenheit muss er auch sein Siegel auf der Rolle hinterlassen haben.

8.1-8.4
Sammleriegel der He-Familie und He Guanwu
(ca. 1900 – ca. 1973)

Die Rolle trägt vier Siegel der Händler- und Sammlerfamilie He aus Guangdong. Sie verweisen drauf, dass sie von Yan Gai in Guangdong verkauft wurde und noch einige Zeit in diesem südlichen Handelszentrum verblieb.

9.1-9.6
Sammleriegel von
Tan Jing (1911 – 1991)

Tan Jing gehört zu den steinreichen Super-sammern der 1940er Jahre in Shanghai. Die moderne Metropole hatte sich nach dem Ende der Kaiserzeit 1911 zum wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum Chinas entwickelt. Gleichzeitig wurde sie zum Brennpunkt der Kunstproduktion sowie des nationalen und internationalen Kunstmarktes. Tan Jing war einer der modernen Aufsteiger seiner Zeit. Seine Familie war durch Übersseehandel reich geworden. Er selber studierte in New York und rüstete im Finanz- und Immobilienhandel. In wenigen Jahren trug er eine Sammlung höchster Qualität zusammen. Dabei profitierte er von den gesellschaftlichen Umbrüchen, die viele alte Beamtenfamilien dazu

zwangen, ihre Kunstsammlungen zu veräußern. Sieben seiner Sammleriegel auf der Rolle belegen, dass sie sich Anfang der 1940er Jahre in seinem Besitz befand.

10
Sammleriegel
von Chen Rentao
(1906 – 1968)

Im Laufe des Bürgerkriegs zwischen Nationalisten und Kommunisten (1945 – 1949) suchten zahlreiche prominente Sammler und Händler aus Shanghai und Guangzhou Zuflucht in Hongkong. Unter den Migranten war auch Chen Rentao. Er stammte aus einer reichen Kaufmannsfamilie und hatte in den 1930er Jahren begonnen, vor allem Jadeobjekte und Bronzen zu sammeln. Nachdem er 1946 nach Hongkong gezogen war, konzentrierte er sich auf Malerei und Schriftkunst. Es gelang ihm, viele wichtige Werke anzukaufen, die aus alten Sammlungen stammten und nach Hongkong gebracht wurden. Möglicherweise erwarb er die Rolle von Tan Jing, der nach seiner Übersiedlung nach Hongkong 1948 aufgrund eines Skandals Bankrott ging.

11.1/2
Sammleriegel
von Low Chuck-tiew
(1911 – 1993)

Der Bankier aus Singapur zog 1949 nach Hongkong. Dort wurde er Zeuge, wie unzählige Kunstwerke und Kulturgüter vom Festland nach Hongkong gelangten und dort dem internationalen Kunstmarkt zugeführt wurden. Die Sorge um den Abfluss des Kulturerbes war wohl ein wichtiger Beweggrund für seine leidenschaftliche Sammeltätigkeit. Er erwarb nach der Teilung der Rolle die Kalligraphie von Lu Zhi. 1989 übergab er seine Sammlung mit über 600 Werken dem Hong Kong Museum of Art.

12
Blick auf das Zhiping-Kloster am Stein-See

Foto: Kim Karlsson, 2019

13
Karte mit den Überlieferungswegen der Bildrolle

Karte von Kim Karlsson und Valeria Bonin

Deutsch

1 Maske von Hayashi Tadamasu

Albert Bartholomé (1848–1928), Frankreich, 1892, Bronze, Schenkung des Fördervereins Freunde des Musée d'Orsay, 1990, Musée d'Orsay, Paris

Der Maler und Bildhauer Albert Bartholomé lernte Hayashi wohl über den Zirkel um Edgar Degas kennen und war fasziniert von dessen «exotischem» Gesicht. In Anlehnung an die Nô-Masken arbeitete er 1892 an einer Maske des japanischen Händlers. Ein Exemplar aus Bronze wurde 1894 am Salon de la Société nationale des beaux-arts ausgestellt. Degas soll einen Gipsabguss von dieser Maske besitzen haben. Die Tatsache, dass dieses Porträt angefertigt wurde, verweist auf die Rolle, die Kunsthandwerkerinnen und Künstler bei der Vermittlung von neuen Kunstgattungen, der Kanonisierung und Musealisierung von Artefakten einnehmen.

2 Bücher aus der Bibliothek von Willy Bolter

Museum Rietberg, Bibliothek

Bezüglich der japanischen Druckgrafik war der Sammler Willy Bolter ein Autorität. Er bezog seine Kenntnisse aus dem Studium der Holzschnitte, die er sah oder besaß, sowie aus der Fachliteratur. Seine Bibliothek umfasste die damals wichtigsten Referenzwerke und Auktionskataloge in westlichen Sprachen. Die Forschung zu japanischen Farbholzschnitten war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch noch sehr beschränkt. Bolter genoss die Reputation, einer der ersten in dem Schweiz zu sein, der sich ernsthaft mit dem Thema auseinandersetzte und reichlich publizierte. Doch zahlreiche seiner Publikationen und Zuschreibungen sind heute überholt und müssen revidiert werden.

3 Porträtbüste von Willy Bolter (1883 – 1959)

Alphons Friedrich Magg (1891–1967), zugeschrieben, Schweiz, ca. Mitte 20. Jh., Ton
Museum Rietberg, 2020.318,
Geschenk Peter Bolter

Der aus Zürich stammende Wilhelm Ludwig Bolter war hauptberuflich ein Maschinen-Ingenieur, der in leitender Stellung für die Brown, Boveri & Cie AG in Baden arbeitete. Seit seiner Jugend an Kunst interessiert, begann Bolter während seiner Studienzeit ab den 1920er Jahren, japanische Farbholzschnitte zu sammeln. 1928 wurde ein Teil seiner Sammlung erstmals im Kunsthaus Zürich gezeigt, den Ausstellungskatalog schrieb er selbst. Weitere Ausstellungen folgten 1943, 1945, 1954 und 1957, jeweils mit einer von ihm verfassten Publikation. 1956 entschied Bolter, seine 660 Drucke und 110 Holzschnittbücher der Stadt Zürich für das Museum Rietberg zu schenken.

4 Willy Bolter: Japanische Holzschnitte: Harunobu bis Hiroshige, Ausstellungskatalog, mit einer Einführung von Julius Kurth, Zürich, 1928

Museum Rietberg, Bibliothek

Willy Bolter und Wilhelm Wartmann: *Hiroshige, Ausstellungskatalog, Zürich: Kunsthaus Zürich, 1943*

Museum Rietberg, Bibliothek

6 Fischerboote mit Netz unter der Ryōgoku-Brücke am Sumida-Fluss

Kitagawa Utamaro (um 1754–1806), Japan, Edo-Zeit, 1790er Jahre, Farbholzschnitt, Farben auf Papier
Museum Rietberg, RJP 2706a-c,
Geschenk Willy Bolter

Provenienz: [...], bis 1902 oder 1906, Hayashi Tadamasu; [...], um 1920–1956, Willy Bolter, Baden

7 Wolfsbarsch, Meerbrasse und Shiso

Utagawa Hiroshige (1797–1858), Japan, Edo-Zeit, um 1840–1842, Farbholzschnitt, Farben auf Papier
Museum Rietberg, Ag 189, Dauerleihgabe Orsbürgergemeinde Aarau

Provenienz: [...], bis 1902 oder 1906, Hayashi Tadamasu; [...], bis 1987, Franz Waldmeier, 1987–1999, Orsbürgergemeinde Aarau

Auch wenn es im Museum Rietberg heute zahlreiche Holzschnitte gibt, die ehemals durch die Hände des prominenten Händlers Hayashi Tadamasu gegangen sind, scheint keine direkte Verbindung zwischen dem Schweizer Sammler (Franz Waldmeier, Willy Bolter, Julius Müller sowie Gisela Müller und Erich Gross) und Hayashi bestanden zu haben. Die Blätter kamen erst Jahre nach seiner Geschäftstätigkeit und der Versteigerung der Hayash-Sammlung im Pariser Auktionshaus Hôtel Drouot (1902/03 und 1906) auf Umwegen in die Schweiz, meist über Auktionen oder den Kunsthandel.

8 Kōshohei

Aus der Serie *Frühlingstrenne der verschiedenen doostischen Einsiedler*, Taisai Hokuba (1771–1844), Japan, Edo-Zeit, 1799 oder 1811, Farbholzschnitt (Suminonoi), Farben auf Papier
Museum Rietberg, 2019.71, Geschenk Gisela Müller und Erich Gross

Provenienz: [...], bis 1902 oder 1906, Hayashi Tadamasu; [...], bis 1980, Herbert Egenolf, Düsseldorf, 1980–2019, Gisela Müller und Erich Gross, Zürich

9 Brief von Charles Haviland an Hayashi Tadamasu, 8. Juli 1891

The National Museum of Modern Art, Tokyo, Reproduktion

Bereits bevor Hayashi 1889 sein eigenes Geschäft in der Rue de la Victoire 65, Paris eröffnete, war er bekannt und beliebt unter den Japan-Affinen, darunter auch Charles Haviland (1839–1921), der eine der bedeutendsten Porzellanmanufakturen in Europa leitete. Hayashi wandte sich vertrauensvoll an seinen Kunden und Freund Haviland, um Ratschläge zu erbitten, was er gegen starke Konkurrenten in Paris unternehmen könne. Dieser meinte, «dass Sie viel Platz benötigen, ein Zimmer für die Bücher und Bilder, ein anderes für Metallarbeiten, ein weiteres für Lackwaren etc. Dies erlaubt Ihnen gleichzeitig Ihre Schützlinge (Anm.: die Kundschaft) zu trennen und jeden einzelnen glauben zu machen, er sei der kleine Liebling. [...]».

P

Deutsch

10
Brief von Ernst Grosse
an Hayashi Tadamasa,
21. Mai 1898

The National Museum of
Modern Art, Tokyo; Reproduktion

Der deutsche Wissenschaftler, Ethnologe und Philosoph Ernst Grosse (1882–1927) pflegte ab 1896/97 eine tiefe Freundschaft mit dem Händler Hayashi Tadamasa, dem er zufällig in Paris kennengelernt hatte. Die beiden unterhielten bis zu Hayashis Tod im Jahr 1906 einen regen Briefwechsel. Hayashi stellte seinem Freund Kunstwerke für dessen Unterricht zur Verfügung, im Gegenzug vermittelte Grosse wichtige Verkäufe an deutsche Sammlerinnen und Sammler, allen voran an seine mütterliche Freundin Marie Meyer und an die Berliner Museen.

11
Das siebenjährige
Sumō-Talent Daidōsan
Bungorō

Kitagawa Utamarō (um 1754–
1806), Japan, Edo-Zeit, spätes
18.–frühes 19. Jh., Farbholzschnitt, Farben auf Papier
Museum Rietberg, RJP 2730,
Geschenk Willy Bolter

Provenienz: [...]: bis 1902 oder
1906, Hayashi Tadamasa; [...]: um
1920–1956, Willy Bolter, Baden

12
Löwentanz und
Keigo(?)-Tanz

Aus der Serie *Amüsante Tänze
des Niwaka-Festivals* in den Ver-
gungsviertel, Isoda Koryūsei
(1735–1790), Japan, Edo-Zeit,
1771–1786, Farbholzschnitt,
Farben auf Papier
Museum Rietberg, RJP 2014,
Geschenk Willy Bolter

Provenienz: [...]: bis 1902 oder 1906,
Hayashi Tadamasa; [...]: um
1920–1956, Willy Bolter, Baden

13
Die Kurtisane Hinatsuru
schaut zwei jungen
Dienerinnen (*kamuro*)
beim Schneehund
bauen zu

Suzuki Harunobu (1724–1770),
Japan, Edo-Zeit, 1767–1768
(Original, hier Nachdruck aus
dem späten 19./frühen 20. Jh.,
Farbholzschnitt, Farben auf Papier
Museum Rietberg, RJP 1911,
Geschenk Willy Bolter

Provenienz: [...]: bis 1902 oder
1906, Hayashi Tadamasa; [...]: bis
1947, Charles Vignier, Paris;
1947–1956, Willy Bolter, Baden

Hayashi soll zwischen 1890 und 1900
Hunderttausende Drucke und Bücher nach
Europa importiert haben, die reissenden
Absatz fanden. Die Blätter wurden jeweils
mit seinem Siegel versehen. Dieses Pro-
venienzmerkmal verweist auf die Zeit des
Japanfiebers und der Weltausstellungen.
Blätter mit dem Hayashi-Siegel galten als
prestigereich und viele Sammler glaubten,
dass es einer Authentifizierung gleichkam.
Jüngste Forschungen haben jedoch gezeigt,
dass das Hayashi-Siegel nicht unkritisch
als Qualitätsgarantie betrachtet werden
darf, wie dieser Nachdruck zeigt.

P

Deutsch

1

Maske tsesch

Bamileke-Meister von Bamendjo, Batscham-Region, Kamerun, Bamileke, Bamendjo, 19. Jh., Holz
Museum Rietberg, RA-F 721,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: 19. Jh. bis 1912/13,
königliche Schatzkammer des
Königreiches Batscham; 1912/13,
deutsche Kolonialbeamte,
Bamendjo; [...], spätestens 1914,
J. F. G. Umlauf, Hamburg; [...],
1920 – ca. 1923, Sally Falk, Mannheim, 1923/24, Karl Nierendorf, Berlin; ab 1924, Sammlung
Eduard von der Heydt

4

Kontaktabzüge verschiedener Aufnahmen der Maske tsesch, vor 1985

Isabelle Wettstein und Brigitte Kauf, Museum Rietberg, Fotoarchiv, Reproduktion

5

Aufnahme der Maske tsesch, 2003

Rainer Wolfberger

6

Nord Cameroun – Mosques et Boucliers

George Goethe, Lichtdruck, ca. 1931, veröffentlicht von
Catala Frères, Paris, Reproduktion
Museum Rietberg, 2020.617,
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: [...], bis 2020,
Christraund Gaary

8

Webrollenhalter

Werkstatt der Guro-Region, Côte d'Ivoire, um 1900, Holz
Museum Rietberg, RA-F 483, Geschenk Janine und Ruedi Wassmer
Provenienz: [...], 1933/35 – 1977,
Louis und Olga Carré, Paris,
1.11.2002, Artcurial, Paris,
Art tribal, Los 61

9

Fotografie des Webrollenhalters für den Ausstellungskatalog zu African N** Art**

Walker Evans, New York, Museum of Modern Art, 1935, Reproduktion

10

Kontaktabzüge verschiedener Aufnahmen des Webrollenhalters

Isabelle Wettstein und Brigitte Kauf, vor 1985, Museum Rietberg, Fotoarchiv Reproduktion

11

Figur eines Höflings

Bamun-Meister am Hofe von Fumban, Kamerun, Bamun, 18. oder 19. Jh., Holz, Eisennägel
Museum Rietberg, RA-F 726,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...], bis ca. Ende der 1920er-Jahre, Charles Rattton, Paris; [...], Paul Etard, Paris, 2./3./1931, Hotel Drouot, Cointe-
tion André Breton et Paul Etard, Sculptures d'Afriques, d'Amérique, d'Océanie, Nr. 15, Abbildung
Pl. III; [...], Charles Rattton, Paris, 2./3./1931, Eduard von der Heydt

12

Fotografie für das Portfolio der Ausstellung African N** Art**

Walker Evans, New York, USA, 1935, Silbergelatine, Reproduktion
Museum Rietberg, FAF 0-1, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...], 5.6.1998, Villa Grisebach Auktionen, Berlin, Photographie, Nr. 62, Los 1148

13

Fotografie des Höflings für den Ausstellungskatalog zu African N** Art**

Walker Evans, New York, Museum of Modern Art, 1935, Reproduktion

14

Kontaktabzüge verschiedener Aufnahmen des Höflings

Isabelle Wettstein und Brigitte Kauf, vor 1985
Museum Rietberg, Reproduktion

**Fotografie und Kunst
Eine aufschlussreiche Beziehung**

Seit ihrer Ankunft in Europa im frühen

20. Jahrhundert haben Fotografinnen und Fotografen durch Licht und Schatten, Positionierungen, Manipulationen am Objekt, Wahl der Hintergründe und des Bildausschnitts die Maske tsesch als ein Meisterwerk kubistischer, und damit westlicher, Ausprägung zum Vorschein gebracht. Tsesch erscheint als singuläres Objekt vor blankem Hintergrund – losgelöst von Zeit-, Orts- und Größenverhältnissen. Zur ursprünglichen Bedeutung der Aufsatzmaste, die aus dem Kameruner Grasland stammt, liefern uns die gezeigten fotografischen Inszenierungen keinerlei Informationen.

2

Fotografie der Maske tsesch für den Ausstellungskatalog zu African N** Art**

Walker Evans, New York, Museum of Modern Art, 1935, Reproduktion

3

Zwei Ansichten der Maske tsesch für das Buch Afrikanische Plastik von Carl Einstein

Berlin, Wasmuth Verlag, 1921,
Reproduktion

7

James Johnson Sweeney, African N** Art New York: Museum of Modern Art, 1935**

Museum Rietberg, Bibliothek

Q

Fotografie und Kunst
Eine aufschlussreiche Beziehung

Deutsch

15

Fotografie eines
Webrollenhalters für
das Buch *Centres
de Style de la Sculpture
N**** Africaine* von
Carl Kjerfve

Vagn Guldbrandsen, Paris,
Morance, 1935

16

Fotografie eines Gold-
gewichts der Akan
aus Ghana in der Hand
des Sammlers Carl
Kjerfve

Man Ray, *Linien*, Oktober 1934

Der dänische Sammler Carl Kjerfve lud den Modelfotografen Vagn Guldbrandsen und den Fotografen und Künstler Man Ray dazu ein, seine Sammlung afrikanischer Kunst möglichst kunstvoll in Szene zu setzen. In diesen Fotografien überschwinden die Grenzen zwischen der dokumentarischen und der Kunstfotografie ganz offensichtlich: Die beiden hier gezeigten Beispiele bestehen durch dramatische Schatten und das Spiel mit den Größenverhältnissen.

Deutsch

Die Kunst der Diplomatie Der Austausch von Geschenken im Königtum Bamum

R

1 Thronstiz, *rü mfo*

Höfische Werkstatt, Kamerun, Bamum, 2. Hälfte 19./frühes 20. Jh., Holz, Glasperlen, Kupferblech, Kauruschnecken
Museum Rietberg, 2016, 2027
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: 19. Jh./20. Jh. bis um 1906/10, König Ibrahim Njoya; 1906/10 – 2016, Martin Göhning und seine Erben; 2016, Loed van Bussel

Nach der Ankunft in Bamum im Jahr 1906 unterstützte König Njoya (um 1885 – 1933) die Basler Mission. Er stellte Land zur Verfügung und schickte anfangs auch seine Frauen und Kinder zum Missionsunterricht. Mit Martin Göhning, der von 1906 bis 1911 die Station leitete, verband ihn eine besondere Beziehung. Njoya überreichte Göhning (1871 – 1959) mehrere Geschenke, darunter auch diesen mit Perlen verzierten Thronhocker. Vor einigen Jahren konnte das Museum Rietberg den Hocker mit der Büffelmaske über einen holländischen Kunsthändler aus dem Nachlass der Familie von Martin Göhning ankaufen.

2 Büffelmaske

Höfische Werkstatt, Kamerun, Bamum, Ende 19. Jh., Holz, Rafftagewebe, Baumwollgewebe, Glasperlen, Kauruschnecken
Museum Rietberg, 2014, 2020, Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: 19. Jh. – ca. 1906, König Ibrahim Njoya; 1906 – 2014, Martin Göhning und seine Erben; 2014, Loed van Bussel

Sowohl der mit Perlen verzierte Thronhocker als auch die Büffelmaske sind im klassischen Palaststil des 19. Jahrhunderts gehalten. König Njoya setzte Geschenke an Missionare, Kolonialbeamte oder Sammler als diplomatische Strategie ein.

Dadurch erhoffte er sich eine bessere Ausgangslage im kolonialen Machtgefüge. Zugleich kontrollierte Njoya dadurch den Transfer und Verkauf von Objekten aus dem Palast. So wurden viele Schätze im Palast zurückgehalten und sind dort auch heute noch vorhanden.

3 König Njoya neben Martin Göhning, dem Leiter der Basler Mission in Fumban

Kamerun, Bamum, 1907, Archiv
der Basler Mission, E-30.28.032

Das Verhältnis zwischen König Njoya und Martin Göhning war zunächst sehr eng. Auf zahlreichen Fotografien sind der Monarch und seine Mutter Njapundunke mit der Familie von Göhning zu sehen. Der Missionar verehrte den Bamum-Herrscher und interessierte sich besonders für die von ihm erfundene Schrift. Selbst seinen Sohn (Tintin) benannte er nach ihm. Später verschlechterte sich das Verhältnis zur Basler Mission. König Njoya erfind 1915 seine eigene Religion als eine Mischung aus Christentum, Islam und lokalen Glaubenssätzen.

4 Vier Postkarten mit Fotografien von König Njoya auf seinem mit Perlen bestickten Thron, umgeben von seinem Hofstaat

Kamerun, Bamum
Museum Rietberg, 2020, 617,
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: L.-J. – 2020,
Christraud M. Geary

Als 1905 erstmals ein Bild von Njoya auf dem imposanten Thron seines Vaters publiziert wurde, begann die «Jagd auf das

Original» von Seiten der Museen und Kolonialoffiziere. Anlässlich des Geburtstages des deutschen Kaisers 1908 liess Njoya einen zweiten Thron anfertigen. Nachdem dieser aber nicht rechtzeitig fertig geworden war, überreichte er ihm stattdessen den Thron seines Vaters und behielt den neuen Thron für sich. Njoya war jedoch über die Gegengaben der Deutschen bitter enttäuscht. Statt des erhofften Pferdegestüts wurde ihm nur ein Bild des Kaisers und ein Orchester überreicht.

5 Brief von König Njoya an Kaiser Wilhelm II. in der neuen Bamum- Schrift, dazu die deutsche Übersetzung

Kamerun, Bamum, 2. Februar 1908,
Bundesarchiv Berlin, R 1001/4102

König Njoya liess dem deutschen Kaiser 1908 neben dem Thron seines Vaters mehrere Geschenke übergeben. Sein Brief an Wilhelm II. war in der von ihm entwickelten Bamum-Schrift verfasst: «Victoria, am 2. Tag des 2. Monats im Jahr 1908. Ich Njoya, Häuptling von Bamum, habe geschrieben diesen Brief Dir Kaiser von Deutschland. Ich verehere diesen Stuhl sehr, er stammt von m. Vater. Ich verehere den Kaiser sehr; ich Njoya also gebe diesen Stuhl Dir, u. eine Tabakspfeife u. ein Bamummesser u. eine Mütze. Ich Njoya, Häuptling von Bamum.»

6 Schwert mit Scheide

Kamerun, Bamum, 20. Jh., Metalllegierung, Glasperlen, Textil, Pflanzenfasern
Museum Rietberg, 2015, 75a
und b, Geschenk Sultan Ibrahim Mbombo Njoya
Provenienz: bis 2008, Sultan Ibrahim Mbombo Njoya

Im Jahre 2008 fand die Ausstellung *Kamerun, Kunst der Könige* am Museum Rietberg statt. Der damalige Kurator Lorenz Homberger arbeitete hierfür eng mit dem Palastmuseum zusammen. So waren Leihgaben aus Bamum in der Schau zu sehen und der damalige Sultan wurde nach Zürich eingeladen. Die Ausstellung war der Startschuss für ein Kooperationsprojekt zwischen beiden Museen. Als Anerkennung für sein Engagement wurde Lorenz Homberger ein Ehrentitel verliehen und wertvolle Objekte wie dieses Schwert und der Doppellock mit Schlegel überreicht.

7 Doppellocke mit Schlegel

Kamerun, Bamum, 20. Jh., Metall, Holz, Pflanzenfasern
Museum Rietberg, 2015, 79,
Geschenk Sultan Ibrahim Mbombo Njoya
Provenienz: bis 2008, Sultan Ibrahim Mbombo Njoya

8 Halsring mit Büffelkopfen

Kamerun, Bamum, vor 2017,
Metalllegierung
Museum Rietberg, 2017, 66b,
Geschenk Palastmuseum Fumhan
Provenienz: bis 2017, Sultan Ibrahim Mbombo Njoya

Das Kooperationsprojekt zwischen dem Palastmuseum und dem Museum Rietberg besteht seit über zehn Jahren. Regelmäßig werden Workshops und Konferenzen

R

Die Kunst der Diplomatie Der Austausch von Geschenken im Königntum Bamum

Deutsch

zum Thema Konservierung und Restaurierung vor Ort durchgeführt. Gemeinsam diskutierten Museumsteure aus Kamerun und der Schweiz, wie der Erhalt der wertvollen Sammlung des Palastmuseums mit lokal angepassten Massnahmen verbessert werden kann. Dabei stehen der Transfer und Austausch von Wissen im Vordergrund. Zum Abschluss des Workshops 2017 wurden der Schweizer Delegation Objekte wie der gegossene Halstref überreicht.

9

**Gruppenbild vor dem
Palast in Fumban
nach einem gemeinsamen Workshop zu
Konservierung-Restaurierung**

Kamerun, Bamun, Fumban, 2017

10

Die Weisheit der Spinne

Melanie Gärtner, Film, 2021
Museum Rietberg, 15 Min.

Der Film dokumentiert das langjährige Kooperationsprojekt zwischen dem Palastmuseum und dem Museum Rietberg, Kamerun und Schweizer Fachleute und Studierende erarbeiten gemeinsam, wie der Erhalt der von Insekten, Klima und Staub bedrohten Sammlung des Palastmuseums verbessert werden kann. Eine Herausforderung ist dabei, dass es sich um ein «Living Museum» handelt. Wichtige Objekte werden zu Festlichkeiten und Ritualen aus dem Museum herausgenommen und danach wieder in den Museumskontext zurückgeführt.

Deutsch

1

Zwei Manillas

Nigeria, 19./frühes 20. Jh., Messing
Museum Rietberg, 2006, 140
und 2006, 141, Geschenk Ufrike
und Prof Schenk in Erinnerung
an Paul und Maria Wyss
Provenienz: [...] vor 1970, Paul
und Maria Wyss; bis 2006, Ufrike
und Prof Schenk

Durch den Austausch mit den Portugiesen, später auch mit den Niederländern und Engländern, war Benin seit dem 15. Jahrhundert in den Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und Amerika eingebunden. Wichtige Exportgüter aus Benin waren Pfeffer, Elfenbein, Stoffe sowie später Gummi und Palmöl. Auch der Sklavehandel spielte eine Rolle. Im Gegenzug wurden aus Europa neben Luxusgegenständen auch Feuerwaffen und vor allem Kupfer und Messing in Form von Manillas nach Benin importiert. Durch die Einfuhr dieses Rohstoffes gelangte die Kunstproduktion in Benin zu einer einzigartigen Blüte.

2

Skizze der Grabstätte eines Beninkönigs

Giovanni Battista Batzoni
Zugeschnitten, 1822/23,
Papier-Reproduktion
Museum Rietberg, 2020, 106,
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-
Kreises
Provenienz: 1822/23 – [...];
13./1977, Christie's London, Los
176; 13./1977, John Hewitt,
Kunsthändler, London (1919 –
1994), [...]; 29.1.2020, Lempertz,
Brüssel, Art of Africa, the Pacific
and the Americas, 1147, Los 103

Die Zeichnung zeigt einen königlichen Ahnenschnen in Benin City. Sie wurde dem italienischen Ingenieur und Erfinder, Reisenden und Archäologen Giovanni Battista Batzoni zugeschrieben, der 1823 in der Nähe von Benin-City starb. Die Skizze hat einen grossen historischen Wert. Es handelt sich um die früheste Darstellung

3

Reliefplatte mit Krieger

Werkstatt des Hofes, Nigeria,
Königtum Benin, Edo, 16./17. Jh.,
Messing
Museum Rietberg, RAF 602,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: 16./17. Jh., – vermutlich
1897, Königspalast Benin City;
vermutlich 1897 geplündert durch
die britische Armee; [...] vor
1928 – 1940, Han Coray; 1940 – 1952,
Eduard von der Heydt

Diese Reliefplatte gehört zusammen mit Nr. 4 zur Grundungssammlung des Museums Rietberg, der Sammlung von Eduard von der Heydt. Auch wenn nicht klar ist, auf welchen Wegen die Stücke auf den europäischen Kunstmarkt gelangten, ist davon auszugehen, dass sie als höfische Kunst zur Beutekunst von 1897 gehören. Die aus Messing gegossenen Platten waren an den Säulen der Palastanlage angebracht. Sie zeigen die in Benin herrschende Weltanschauung als Einheit der religiösen, politischen und natürlichen Ordnung. Der dargestellte Krieger mit Lanze und Schild verweist auf die militärische Macht des Königreichs Benin im 16. Jahrhundert.

4

Reliefplatte mit dem Kronprinz Odogbo

Werkstatt des Hofes, Nigeria,
Königtum Benin, Edo, 16./17. Jh.,
Messing
Museum Rietberg, RAF 603,
Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: 16./17. Jh., bis vermutlich 1897, Königspalast Benin City; vermutlich 1897 geplündert durch die britische Armee; [...] vor 1925 – 1931, Paul Euard; 1931, Auktion Hôtel Donat; 1931, Charles Rallon; 1931 – 1952, Eduard von der Heydt; 1952 – 1968, Museum Rietberg; 1968, Objekt wurde gestohlen; [...] vor 1993, Frank Paulig, Wiesbaden

Auch bei diesem Stück wissen wir noch nicht, durch wessen Hände es von Nigeria nach Europa gelangte. Die Reliefplatte zeigt einen nackten Knaben, dessen reiferen Korallen- und Messingschmuck auf seinen hohen Rang hindeutet. Die Figur wird als Kronprinz Odogbo interpretiert, das einzige Kind des letzten Kriegerkönigs Oba Erenghuda (ca. 1578 – 1608). Nach seiner Geburt entstand das Gerücht, dass der Prinz eigentlich ein Mädchen sei. Um die Menschen vom Gegenteil zu überzeugen, wies Oba Erenghuda seinen Sohn an, nackt durch die Stadt Benin zu gehen.

5

Drei britische Soldaten im Palast von Benin mit der geplünderten Ware, Benin City, Februar 1897

Pitt Rivers Museum,
1998, 209, 15.11, Reproduktion

In der Kolonialzeit wurde die Hauptstadt Benin City 1897 von britischen Truppen erobert. Die Militärführung, die als «Strafexpedition» deklariert wurde, war Teil der kolonialen Eroberung und sollte den Zugang zu Rohstoffen und die Kontrolle

6

Oba Ovonoramen an Bord der Yacht Ivy auf dem Weg ins Exil

Jonathan Adagogo Green,
Nigeria, Benin City, nach Februar
1897, Bildpostkarte, Reproduktion
Museum Rietberg, 2020, 617,
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-
Kreises
Provenienz: [...] 2005 – 2020,
Christraud M. Geary

Die Kolonialregierung schränkte Anfang der 1890er Jahre die Souveränität des Oba (Königs) Ovonoramen immer weiter ein. Bei der Militärführung gegen Benin City im Februar 1897 entmachteten britische Truppen den Oba. Er wurde vor Gericht gestellt und schliesslich ins Exil in die Hafenstadt Calabar verbannt, wo er 1914 verstarb. Auf der Fahrt auf dem britischen Schiff Ivy machte der afrikanische Fotograf Jonathan A. Green dieses ikonische Bild von Oba Ovonoramen mit stolzem Blick. Auf Postkarten zirkulierte das Motiv weltweit. Dieses einschneidende Ereignis spielt bis heute im kollektiven Gedächtnis der Edo eine Rolle.

Deutsch

7 Beschützer Elfenbeinzahn eines Ahnenschreins

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 17./18. Jh., Elfenbein
Museum Rietberg, RAF 607, Ainkauf mit Wilteln von Lucy/Rudolph Provenienz: 17./18. Jh. – 1897, Königspalast Benin City, 1897 geplündert durch die britische Armee; [...] – um 1900, Arnold Ridyard (?); bis 1928, William John Davey (?); bis 1928, Lydia Davey (?); bis 1946, Harold Davey (?); bis 1982, Florence E. Davey; 1982, Sotheby's London; ab 1962, Kenneth John Hewett; bis 1993, Ernst Winzki

Bei diesem beschnitzten Elfenbeinzahn gibt es mehrere Hinweise, dass er zur Kriegsbeute von 1897 gehört. Die neuesten Forschungen legen nahe, dass der Elfenbeinzahn über den Chefingenieur Arnold Ridyard und den Manager William John Davey der British-Afrikanischen Schiffahrtsgesellschaft Elder Dempster & Co. kurz nach der Militäration nach Europa transportiert worden war. Die Brandspuren an der abgebrochenen Spitze des Elfenbeinzahns sind ein weiteres Indiz und stammen vermutlich von dem Feuer, das britische Soldaten im Palast von Benin City legten.

8 Rechnung von Ernst Winzki an das Museum Rietberg, 14. April 1993

Museum Rietberg, Schriftarchiv, S.0002-0005, Reproduktion

Aus das Museum 1993 den Elfenbeinzahn vom Zürcher Kunsthändler Ernst Winzki ankaufte, stand auf der Rechnung der Hinweis: «aus der Zeit, 1897». Der Verweis auf die gewaltvolle Aneignung war vor einigen Jahren noch ein Qualitätszeichen für das hohe Alter und die Authentizität

der Werke. Heute wird diese Provenienz als problematisch erachtet. Der Elfenbeinzahn wurde 1897 von der britischen Armee geplündert und gehört somit zu den Objekten, die in der aktuellen Restitutionsdebatte um koloniale Sammlungen eine Rolle spielen.

9 Studioportrait von William D. Webster, Ende der 1890er Jahre

Courtesy the Trustees of the British Museum, London

William Downing Webster (1868 – 1913) war um die Jahrhundertwende einer der wichtigsten Händler von Objekten aus Benin. Er erwarb diese auf Auktionen, raiste aber auch durch Grossbritannien, um Objekte von Soldaten und Offizieren zu erwerben, die direkt an der Plünderung von Benin City im Jahr 1897 beteiligt waren. Viele dieser Objekte sind in seinen illustrierten Katalogen zu finden, in denen über 500 Benin-Objekte aufgeführt sind. Seine Kunden waren angesehene Sammler und Museen, so zum Beispiel jene in Basel, Leipzig, Stuttgart und Wien.

10

Gürtelmaske

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 17./18. Jh., Messing, Eisen
Museum Rietberg, 2011.9, Ainkauf mit Mitteln von Regula Brunner-Vontobel

Provenienz: 17./18. Jh. – 1897, Königspalast Benin City; 1897 geplündert durch die britische Armee; vor 1900 – 1901, William D. Webster (1868 – 1913); 1901 – ca. 1920er Jahre Sammlung Hans Mayer, Leipzig (1888 – 1929); ca. 1930 – 1955, Ernst Heinrich, Stuttgart; 1960er Jahre 2009, Tochter von Ernst Heinrich, USA; 2009, Loed und Ma van Bussel, Amsterdam; 2010 – 2011, Jacques Gernain, Montreal

Im Fall der Gürtelmaske führen eindeutige Spuren zur Eroberung von Benin City durch die Briten. Auf der Rückseite ist eine weisse Nummer angebracht, die auf die Inventarliste des Kunsthändlers William D. Webster zurückgeht. Durch seine Hände gingen Hunderte von Benin-Objekten, die heute in Museen und Privatsammlungen in Europa und Amerika zu finden sind.

11 Armreif

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 18./19. Hälfte 19. Jh., Elfenbein
Museum Rietberg, RAF 608, Ainkauf mit Wilteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: 18./19. Jh. – 1897, Königspalast Benin City; 1897 geplündert durch britische Armee; [...] – mindestens 1919, Admiral Harry Rawson; vor 1928 – 1979, Han Coray; 1979 – 1985, Hans Kopp
Coray; 1985 – 2011, Hans W. Kopp

Der Armreif aus Elfenbein stammt nachweislich von der Plünderung des Palastes im Jahr 1897. Ein Bild des Armreifs wurde 1919 im umfangreichen Werk *Die Altertümer von Benin* von Felix von Luschan publiziert. Als Besitzer war General Harry Rawson angegeben, der Hauptverantwortliche für die Zerstörung von Benin City. Durch die Auflösung der Sammlungen von britischen Kolonialbeamten und -offizieren gelangten – zusätzlich zum Verkauf der staatlichen Kriegsbeute – zahlreiche Werke aus Privatbesitz auf den Markt.

12 Gedenkkopf des Königs Osemwende

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 1. Hälfte 19. Jh., Messing
Museum Rietberg, RAF 601, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: 19. Jh. bis vermutlich 1897, Königspalast Benin City; vermutlich 1897 geplündert durch die britische Armee; [...] 1928 – 1952, Sammlung Eduard von der Heydt

Der Gedenkkopf gehörte zu den ersten Benin-Stücken im Museum Rietberg. Bisher konnte jedoch nicht rekonstruiert werden, von wem Eduard von der Heydt das Stück erwarb. Solche Köpfe wurden von der Gilde der Gläser für den Königshof hergestellt. Somit liegt nahe, dass das Stück 1897 bei der Zerstörung des Palastes von der britischen Armee geplündert wurde. Bei diesem Exemplar handelt es sich um einen Gedenkkopf zu Ehren von Oba Osemwende, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte.

13 Fragment eines Elefantenzahns

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, Mitte 18. Jh., Elfenbein
Museum Rietberg, RAF 621, Transfer vom Kunstgewebemuseum Zürich

Provenienz: 18. Jh. bis vermutlich 1897, Königspalast Benin City; vermutlich 1897 geplündert durch die britische Armee; [...] vor 1928 – 1929, Han Coray; 1940 – 1952, Kunstgewerbemuseum Zürich

Dieses Fragment eines Elfenbeinzahns wirft mehrere Fragen auf: Warum wurde der Stosszahn abgeschliffen? Wozu dienen die Löcher und Kleberreste im Inneren? Auch die Frage der Provenienz ist nicht gänzlich geklärt: Wo erwarb der Schweizer Afrika-Sammler Han Coray das Stück? Die leichten Brandspuren könnten ein Indiz

Deutsch

dafür sein, dass der Stosszahl Teil der Kriegsbeute der Briten aus dem Jahre 1897 war.

14-15

Gürtelmasken

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 19. Jh., Messing
Museum Rietberg, RAF 604 und 504, Transfer vom Kunstgewerbemuseum Zürich
Provenienz: 19. Jh. bis vermutlich 1897, Königspalast Benin City; vermutlich 1897 geplündert durch die britische Armee; [...] 1928 – 1939, Han Corray ab 1940, Kunstgewerbemuseum Zürich

16

Fotoalbum der gefändeten Sammlung von Han Coray, 1930er Jahre

Museum Rietberg, Schriftenarchiv, S.0005-0006, Reproduktion

17

Das Wohnzimmer in der Villa Haldengut in Erlenhach am Zürichsee, ca. 1920er Jahre

Privatarchiv, Reproduktion

Die beiden Gürtelmasken stammen aus der ehemaligen Sammlung des Reformpädagoggen und Kunstsamlers Han Coray. Dieser hatte in den 1920er Jahren eine umfangreiche Afrika-Sammlung angelegt, darunter auch rund 30 Werke aus dem Königtum Benin. Wegen seines Bankrottes wurde die Sammlung 1931 gepfändet und 1940 veräussert. Zur Veräusserung wurde durch die Volksbank ein Fotoalbum erstellt. Die Sockelung der Gürtelmasken verweist auf den Kunstmarkt in Paris, wo der berühmte Ebenist Kichizo Inagaki tätig war. Teile der Sammlung von Han Coray gelangten in Schweizer Museen wie das Histori-

sche und Völkerkundemuseum St. Gallen, das Völkerkundemuseum der Universität Zürich und das Museum Rietberg. Allerdings gibt es bei vielen seiner Stücke noch grosse Wissenslücken zu den Provenienzen.

18

Album mit Fotografien von Eckart von Sydows Reise nach Benin City

Eckart von Sydow, 1936, Museum Rietberg

Der Kunsthistoriker Eckart von Sydow (1885 – 1942) veröffentlichte in den 1920er und 1930er Jahren grundlegende Werke zur Kunst Afrikas und arbeitete auch für Sammler wie Eduard von der Heydt. Benin hatte in den Studien von Sydows einen besonderen Stellenwert, er sprach von seiner «Verzauerung durch Benins Kunstwelt». Im Jahr 1936 reiste er selbst nach Nigeria. Als Dank für die Unterstützung seiner Reise überreichte er Eduard von der Heydt ein Fotoalbum mit Bildern von Oba Akenzua, von Ahnenschriften und von Strassenszenen in Benin City (siehe die digitale Präsentation des Fotoalbums Nr. 30).

19

Leopardenkopf

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 17. – 19. Jh. (?), Terrakotta, Museum Rietberg, RAF 623, Geschenk Eduard von der Heydt
Provenienz: [...] vor 1936, Eckart von Sydow, 1937 – 1952, Eckart von der Heydt

Auf seinen beiden Reisen nach Nigeria studierte Eckart von Sydow die künstlerische Produktion und veröffentlichte danach wichtige Artikel zur Kunst Benins. In Benin City erwarb er während der britischen Kolonialzeit 1936 zahlreiche Objekte, darunter auch den kleinen Leopardenkopf, den er als Dank für die Unterstützung

seiner Reise seinem Förderer Eduard von der Heydt schenkte. Auch wenn wir nicht genau wissen, von wem Eckart von Sydow den Leopardenkopf kaufte, gehört das Stück demnach nicht zur Kriegsbeute von 1897.

20

Gedenkkopf

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 16. Jh., Terrakotta
Museum Rietberg, RAF 624, Ankauf mit Wilteln der Stadt Zürich
Provenienz: [...] vor 1961, Emil Storrer

Der Gedenkkopf aus Terrakotta war Teil eines Ahnenaltars und wurde dem Museum Rietberg 1961, ein Jahr nach der Unabhängigkeit von Nigeria, vom Zürcher Kunsthandler Emil Storrer verkauft. Die Ikonographie und eine Analyse des Materials bestätigen das hohe Alter des Gedenkkopfes. Somit ist nicht auszuschliessen, dass auch dieses Werk zur Beutekunst von 1897 gehörte.

21

Schnuckanhänger: König flankiert von Würdenträgern

Werkstatt des Hofes, Nigeria, Königtum Benin, Edo, 16./17. Jh., Ebenholz
Museum Rietberg, RAF 606, Geschenk Elisabeth Zink-Niehus
Provenienz: [...] bis 1965, nigerianischer Kunsthandler, 1965, Afrika-Ausstellung im Globus Zürich, 1965 – 1991, Elisabeth Zink-Niehus

Nicht alle alten Stücke kamen in Folge der Eroberung von Benin City in den europäischen Kunsthandel. So waren auch afrikanische Akteure in (post)kolonialer Zeit am Handel mit Benin-Kunst beteiligt. Dies trifft auf den Anhänger in Form einer Triade mit einem König in der Mitte und zwei Würdenträgern am seiner Seite zu.

Ein nigerianischer Händler nahm 1965 in Zürich an einer Verkaufsausstellung des Warenhauses Globus teil und verkaufte einer Schweizer Sammlerin diese kleine Schnitzerei aus Ebenholz.

22

Figur eines Oba

Nigeria, Benin City, Edo, 20. Jh., Metalllegierung, Museum Rietberg, 2022.3, Nachinventarisierung
Provenienz: [...] bis ca. 2000, August R. Lindt (?)

23

Gedenkkopf einer Königinmutter, iyoba

Nigeria, Königtum Benin, Edo, 20. Jh. (?), Metalllegierung
Museum Rietberg, 2021.423, Geschenk Anna-Maria Züllig im Namen von Fritz Real im Einverständnis der Erbengemeinschaft von Fritz Real
Provenienz: [...], 1966/70 – [...], Fritz Real; [...] – 2017, Anna-Maria Züllig

Bereits im frühen 20. Jahrhundert begannen Gliden wie die der Giesser, für eine westliche Klientel zu produzieren. So zirkulierten im 20. Jahrhundert auf dem Kunstmarkt neue und alte Stücke parallel. Die Figur eines Oba ist ein Geschenk ans Museum vom Botschafter August R. Lindt, der von 1968/69 als Sondergesandter des IKRK während des Biafra-Krieges in Nigeria wirkte. Ob Lindt das Stück selber gekauft hat, ist unklar. Beim Gedenkkopf für eine Königinmutter (iyoba) lauten noch Abklärungen zum Alter und zur Herkunft des Stückes. Die feine Gelbgussarbeit war im Besitz von Fritz Real, der von 1966 bis 1970 Schweizer Botschafter in Nigeria war. Noch heute wird das aufwendige Ausschmelzverfahren in verlorener Form für die Herstellung von Metallskulpturen in Benin City praktiziert.

Deutsch

Vom kolonialen Unrecht zur kollaborativen Provenienzforschung Kunstwerke aus dem Königtum Benin

S

24-25

Unterrarmspangen

Nigeria, Königtum Benin, Edo, Frühes 20. Jh., Metalllegierung, Museum Rietberg, 2006, 176 und 2006, 127, Geschenk Utrike und Rolf Schenk in Erinnerung an Paul und Maria Wyss
Provenienz: [..] vor 1970, Paul und Maria Wyss; bis 2006, Utrike und Rolf Schenk

26

Arm- oder Fussring

Nigeria, Königtum Benin, Edo, 19./frühes 20. Jh., Metalllegierung, Museum Rietberg, 2006, 132, Geschenk Utrike und Rolf Schenk in Erinnerung an Paul und Maria Wyss
Provenienz: [..] vor 1970, Paul und Maria Wyss; bis 2006, Utrike und Rolf Schenk

2006 gelangte eine knapp 100 Stücke umfassende Schmuck-Sammlung ans Museum Rietberg. Sie wurde im Andenken an das Händler- und Sammlerehepaar Paul und Maria Wyss gestiftet. Maria Wyss war Galeristin in Basel. Noch fehlen weiterführende Informationen zu Ihren Quellen. Die beiden Armspangen sind spät gegossene Werke, also mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die Zeit nach 1897 zu datieren, der Arm- oder Fussring hingegen ist möglicherweise durchaus früher zu datieren.

27-29

Kunst der N*****, Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1953

Kunst aus Schwarz- afrika, Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1970

Benin, Ausstellung der Sammlung des Völker- kundemuseums Wien im Museum Rietberg, 1989

Die Kunst aus Benin zierte immer wieder Ausstellungsplakate und Buchumschläge, so auch jenen der Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1953 (Nr. 27). In der grossen Ausstellung 1970 im Kunsthaus Zürich wurden der hofischen Kunst Benins mehrere Räume gewidmet und international wichtige Leihgaben kamen nach Zürich (Nr. 28). Als 1989 der nigerianische Botschafter zur Ausstellungsöffnung Benin im Museum Rietberg sprach, betonte er die Verbundenheit der Schweiz mit Nigeria über die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Beziehungen. Er ging aber auch auf die Geschichte des Königturns ein, erwähnte die jahrhundertelangen friedlichen Beziehungen mit Portugal, aber auch den Niederländern und Franzosen, bis mit der Afrika-Konferenz in Berlin 1885 die Unabhängigkeit des Königturns eingeschränkt und das Königturn schliesslich zu britischem Kolonialgebiet wurde (Nr. 29).

30

Digitalisiertes Fotoalbum von Eckart von Sydow, 1936

31

Benin Initiative Schweiz

Melanie Gärtner, Film, 2022
Museum Rietberg, ca. 18 Min.

Auf Anregung des Museums Rietberg wurde 2020 die Benin Initiative Schweiz gegründet. In dem vom Bundesamt für Kultur finanzierten Verbundprojekt haben sich acht Museen mit Benin-Sammlungen zusammengeslossen. Das Ziel ist abzuklären, welche der Objekte aus der kolonialen Eroberung von Benin City 1897 stammen und welche Objekte erst später ausser Landes gelangten beziehungsweise hergestellt wurden. Dabei wird die Geschichte der Objekte gemeinsam mit nigerianischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern erforscht. Diese kollaborative Provenienzforschung ist ein wichtiger Schritt zur Dekolonisierung der Museen. Gemeinsam mit Nigeria wird auch die Frage der Restitution geklärt.

Deutsch

Forschen und Sammeln als transkulturelle Kooperation Die Terrakotta-Sammlung von Eberhard Fischer

T

1 Pferd, *moto ghodo*

Manchhaben, Indien, Gujarat, Bajipura 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,12,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

2 Elefant mit Reiter

Goma und Amba, Indien, Gujarat, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,13,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

Der Elefant mit Reiter wurde gemeinschaftlich von dem Töpfer Goma und seiner Frau Amba hergestellt. Während Goma die verschiedenen Bestandteile des Elefanten (Körper, Beine, Kopf) auf der Drehschleibe anfertigte, war Amba für die Feinarbeiten zuständig. Dass das Werkverfahren hier geschlechterübergreifend praktiziert wurde, ist im indischen Kontext etwas Aussergewöhnliches. Terrakotta-Figuren wie zum Beispiel dieser Elefant wurden als Opfergaben für nicht-hinduistische, marginalisierte Gemeinschaften (Adivasi) angefertigt. Sie waren Teil von Ritualen für verschiedenste Adivasi-Gottheiten. Zusammen mit anderen Votivfiguren bilden sie einen Schrein im Freien, der von den Gläubigen immer wieder aufgesucht wurde.

3 Pferd ohne Kopf

Indien, Gujarat, 1968–1969,
Ton, getrocknet
Museum Rietberg, 2020,16,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

4 Pferd, *ghodo*

Vayabden G., Indien, Gujarat, Kos, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,217,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

5 Frau, *astri*

Ratamben G., Indien, Gujarat, Vayra, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,70,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

6 Frau, *astri*

Jivben Dayaram, Indien, Gujarat, Vayra, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,84,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

Die Terrakotta-Figur wurde von der Töpferin Jivben Dayaram hergestellt. Verwendet wurden solche Figuren ebenfalls als Votivgaben. Sie waren zum Beispiel Teil einer Heilungszeremonie oder wurden einer Gottheit dargebracht, um für eine bessere Ernte zu bitten. Gemeinsam mit anderen Terrakotta-Figuren bildeten sie bis zu ihrem natürlichen Verfall einen Schrein unter freiem Himmel.

7 Mann mit Stock

Indien, Gujarat, 1968–1969,
Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,82,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

8 Mann, *purus*

Jamnaben R., Indien, Gujarat, Vayra, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,96,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

9 Drei Etiketten der ausgestellten Terrakotta-Figuren

Museum Rietberg

Für diese Forschungs- und Sammlerarbeit liess Eberhard Fischer eigens nach seinen Vorstellungen und allgemein gültigen Kriterien Etiketten drucken. Jedes Objekt wurde fein säublich beschriftet. Das Feld «Museum» zeigt, dass das Sammeln von Anfang an auch für eine Institution gedacht war. Der Urheber oder die Urheberin des Werkes wurden unter «Producer» aufgenommen. Damit konnte man diese Kunst einem namentlich bekannten Hersteller oder einer Herstellerin zuordnen. Besonders interessant ist die Bezeichnung «Collection: Ritual Art from Gujarat Haku / Fischer 1968/69», dadurch wird das gemeinsame Sammeln eines westlichen und eines lokalen Wissenschaftlers explizit gemacht.

10 Kuh

Ratamben G., Indien, Gujarat, Vayra, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020,51,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Winterthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

11 Heiliger Ort von Bharna Dungar oben auf dem Hügel

Fotograf: Eberhard Fischer, 1969
Museum Rietberg, FEF 60-20,
Dauerleihgabe Eberhard Fischer

12 Drei Briefe mit Handzeichnungen von Haku Shah an Eberhard Fischer

Privatarchiv Eberhard Fischer

Von der Mitte der 1960er Jahre bis zu seinem Tod 2019 war Haku Shah freundschaftlich und beruflich mit Eberhard Fischer verbunden. Der Kunstmaler, Anthropologe und Anhänger Gandhis kuratierte bereits 1968 gemeinsam mit Stella Kramrisch, einer amerikanischen Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Indien, eine Ausstellung in Philadelphia zur indischen Kunst. Haku Shah und Fischer publizierten immer wieder gemeinsam und erarbeiteten mit ihrem Forschungsmaterial weitere Ausstellungen. Der Blick war zumeist auf die ländliche Kunstproduktion gerichtet. Diese wurde von der Forschung, aber auch von der Sammlerwelt und von den musealen Institutionen lange Zeit zugunsten der höfischen Kunst ausser Acht gelassen.

13

Drei Zeichnungen der Terrakotta-Figuren von Haku Shah, 1968/69

Privatarchiv Eberhard Fischer

Deutsch

T

Forschen und Sammeln als transkulturelle Kooperation Die Terrakotta-Sammlung von Eberhard Fischer

14

Forschungserlaubnis für Eberhard Fischer von Triguna Sen, Erziehungsminister in Indien, 13. Dezember 1968

Reproduktion, Privatarchiv Eberhard Fischer

Von 1968 bis 1971 forschte Eberhard Fischer als Kunsthethnologe im Auftrag des Heidelberger Südasiens-Instituts in Indien. Als Leiter der Aussonstelle in New Delhi begab er sich zwecks Feldforschung häufig in den Bundesstaat Gujarat, reiste aber auch in andere Gegenden des Landes. Ein zehnstufiger Bericht gibt Auskunft über die vielfältigen Kontakte, die verschiedenen Forschungsarbeiten und das grosse Team, das an den zahlreichen Forschungsprojekten beteiligt war.

15

Kopf, *doka*

Indien, Gujarat, Buhari, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020.159,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Wintertthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

16

Gussform für ein Gesicht

Vasant, M., Indien, Gujarat, 1968–1969, Terrakotta
Museum Rietberg, 2020.260,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Wintertthur, gemeinsam mit Haku Shah in situ gesammelt

17

Pferdekopf, *godhannu metlu*

Dahiben, Indien, Gujarat, Buhari, 1968–1969
Museum Rietberg, 2020.172,
Geschenk Eberhard Fischer

Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Wintertthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

18

Rohlinge (Gliedmassen und anderes von menschlichen und tierischen Figuren)

Indien, Gujarat, 1968–1969, Ton, ungraviert
Museum Rietberg, 2020.105a-p,
Geschenk Eberhard Fischer
Provenienz: 1969–2020, Eberhard Fischer, Wintertthur, gemeinsam mit Haku Shah erworben

U

Forschung unter der Haut Der Beitrag der Restaurierung und Konservierung bei der Entschlüsselung der Objektgeschichte

Deutsch

1-2

Paar bemalter und lackierter Türpaneele mit figürlicher Malerei

Iran, wohl Isfahan, 1630–1650, opake Farben und Lack auf Holz
Museum Rietberg, 2010, 108, 1 und 2, Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Provenienz: [...] 1950er Jahre – 2010, Privatsammlung; 5.10.2010: Christie's London, Art of the Islamic and Indian Worlds, sale 7/871, Los 214

Zweiflügelige Tür

Iran, Isfahan um 1650, Holz, Farbe und Gold; 193,7 x 83,8 cm, Detroit Institute of Art, Z67, Reproduktion
Provenienz: [...] 1926, Hagop Kevorkian (Anderson Galleries, New York), seit 1926, Detroit Institute of Arts

Die zwei Türpaneele (Nr. 1) stammen ursprünglich aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. In Absprache mit dem Kurator unterzog der Restaurator-Konservator die Tafeln einer sorgfältigen Analyse, säuberte die Oberfläche und nahm minimale Ergänzungen vor. Die Paneele bilden einst das Mittelstück einer zweiflügeligen Tür (Nr. 2). Der Vergleich lässt erahnen, wie die Türpaneele einst ausgesehen haben müssen. Hinsichtlich des Stils stimmen die Figurenszenen der Tafeln Nr. 1 und der original erhaltenen Tür Nr. 2 überein.

3-4

Ausschnitt «a1» der Tafel 2010.108.1

Herkunft: obere linke Ecke.

Die Ziffern von 0 bis 1c zeigen die verschiedenen Schichten des Farbauftrags:
0 die unbehandelte Holzoberfläche,
1c eine erste rote Farbschicht,
1b darüber Braun
1a und Hellgrün (1a).
Dieses Grün ist älter als das jetzt dominierende, dunklere Grün.

Eine weitere Fundstelle

- 0 Unbehandeltes Holz,
- 1 darüber liegt eine transparente Lackschicht;
- 1a über der transparenten Lackschicht (1);
- 2 hellgrüne Übermalung über den Schichten 0 bis 1a.

Fotos: Thomas Zittelwagen

Bei der technischen Analyse durch den Restaurator kamen aber zwei weitere, unerwartete Einzelheiten ans Licht: Das jetzige Aussehen der Paneele stimmt nur teilweise mit der originalen Bemalung überein. Die figürlichen Medallions und Kartuschen waren direkt auf das sichtbare Holz gemalt. Zu einem späteren Zeitpunkt übermalte man sie grün. Das heutige Grün stammt von einer zweiten Übermalung, bei der auch die Figurenszenen verdeckt worden waren. Die Tafel war in den 1950er Jahren zum ersten Mal restauriert worden. Dabei legte man die Figurenszenen wieder frei.

5-6

Detailaufnahmen

Die Schraffuren zeigen jene Stellen, die bei einem früheren Eingriff (vermutlich in der Mitte des 20. Jahrhunderts) übermalt und/oder ergänzt wurden. Die Malerei rechts der Trennlinie ist somit eine moderne Rekonstruktion.
Foto: Thomas Zittelwagen

Der zweite Befund belegt, dass die Tafeln stark beschädigt gewesen sein müssen. Die rechten Tafelhälften sind neu, der damalige Restaurator hat die Malerei nach der alten Vorlage ergänzt, das Craquelée imitiert und die Oberfläche patiniert. Interessanterweise stimmen die Befunde mit den Angaben überein, die der armenischstämmige Kunsthändler Hagop Kevorkian 1926 in einer Verkaufsbroschüre zu einer ähnlichen Tür veröffentlichte. Damit lässt sich die Biografie dieses Objektes entschlüsseln: Die Paneele stammen aus einem Isfahaner Herrschaftspalast aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Kurz vor 1900 waren sie übermalt worden, in der Mitte des 20. Jahrhundert erfolgte die «Wiederherstellung».

7

«Palais de Tchekhel-Sutoun a Isfahan»

Aus: Eugène Flamin und Pascal Coste, *Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841*, Paris: Gide et Jule Baudry, 1851, Tafelband 5 (*Perse moderne*)

An den Seitenwänden erkennt man im untersten Drittel deutlich zwei doppel-flügelige Türen.

Deutsch

Das Verknüpfen von Daten und Fragmenten Das Beispiel eines Maya-Reliefs

V

1 Relief

Mexiko, Tabasco, Pomoná, Kultur der Maya, Spätklassik, um 780, Kalkstein
Museum Rietberg Zürich
RMA 308, Ankauf mit Mitteln der Stadt Zürich
Provenienz: um 780 – ca. 1961/62, Tempelkomplex Pomoná; [..], bis 1963, Robert Stolper, New York

Die Herkunft dieser Relieftafel war lange Zeit unklar. Als das Museum Rietberg die Tafel 1963 vom amerikanischen Kunsthandler Robert Stolper erwarb, wurde die Herkunft als unbekannt angegeben. Esteleros, Plünderer, hatten die Zürcher Tafel an ihrer Längsseite zersägt, um Grosse und Gewicht für den Transport zu reduzieren. So wurde die exakte Zuordnung zu einem Fundort zusätzlich erschwert. Im Zentrum der Abklärungen beim Ankauf durch das Museum stand für Elsy Leuzinger die Echtheit des Reliefs, zumal ein hoher Preis (Nr. 6) verlangt wurde. Die von 58'000 auf 50'000 Sfr. heruntergehandelte Summe betrug rund zwei Drittel des damaligen Ankaufsbudgets.

2 Zeichnung des Triptychons

Christian Prager

3 Kunst der Mexikaner Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 24. Januar bis 15. März 1959

Diese Ausstellung brachte mehr als 800 Kunstwerke ins Zürcher Kunsthaus. Es war die zweite Station der gross angelegten Verkaufsoffensive eines Kunsthandlers, Earl Stendahl, in Form einer Ausstellungstour (1958 – 1960) durch ganz Europa. Der Kunstmarkt boomte in der Nachkriegszeit in Europa. Mehr als ein Drittel des Bestandes kam vom Händler selbst. Bereits im

Vorfeld nahm Stendahl mit Elsy Leuzinger Kontakt auf. Sie erwartet fast ein Dutzend Werke aus der Ausstellung, heute zentrale Objekte in der meso-amerikanischen Sammlung. Gleichzeitig war es der Beginn einer langanhaltenden Geschäftsbeziehung. Stendahl war neben Stolper der wichtigste Händler für den Aufbau der prähispanischen Keramik-Sammlung im Museum Rietberg.

4 Expertise von G. H. S. Bushnell, Kurator am Museum der Universität Cambridge, 9. März 1962

Museum Rietberg,
Schriftenarchiv, K.0005-0024

Aus dem vertraulichen Brief gehen zwei Dinge hervor: Einerseits wie schwierig es war, aufgrund der beträchtlichen Anzahl von Kopien von präkolumbischen Reliefs die Echtheit zu bestätigen, andererseits, dass der von Stolper geforderte Preis dem Experten als überaus hoch erschien. Bushnell erklärte diesen mit dem grossen Aufwand, den Stolper mit der Ausfuhr ursprünglich ein Erdölgeologe, der lange Jahre in Ecuador tätig war und sich auf die alt-amerikanische Archäologie spezialisiert hatte. Von 1948 bis 1970 war er Kurator des Museum of Archaeology and Anthropology der Universität Cambridge in Grossbritannien.

5 Robert Stolper an Elsy Leuzinger, 7. April 1963

Museum Rietberg, Schriftenarchiv,
K.0005-0024

Die Korrespondenz zwischen dem Kunsthandler und der Museumsdirektorin

umfasst die Zeit von 1958 bis zum Tod von Stolper im Jahr 1971. Stolper trug wesentlich zum Aufbau der Sammlung präkolumbischer Kunst am Museum Rietberg bei. Da Edvard von der Heydt, der Gründungssammler, sich kaum für Objekte aus Alt-Amerika interessierte, war die Sammlung zur Grundzeit bescheiden. Insgesamt umfasst die Sammlung des Museums knapp 20 Werke mit der Provenienz Stolper. Die Geschäftspraxis Stolpers wird heute kritisch gesehen, da er auch mit Fälschungen handelte, in illegale Ausfuhr verwickelt war und Museen durch Leihgaben, Expertise und Geschenke unter Druck zu setzen versuchte.

6 Rechnung Robert Stolpers für die Relieftafel vom 7. April 1963

Museum Rietberg, Schriftenarchiv,
K.0005-0024, Reproduktion

7 Blick ins Museum in Pomoná, 2010

Foto: Harry Alberto Moreno Torres

Der Blick ins Museum im mexikanischen Pomoná zeigt die dort verbliebenen Funde. Dazu gehören die zwei Relieftafeln, die gemeinsam mit derjenigen im Museum Rietberg das Triptychon bildeten.